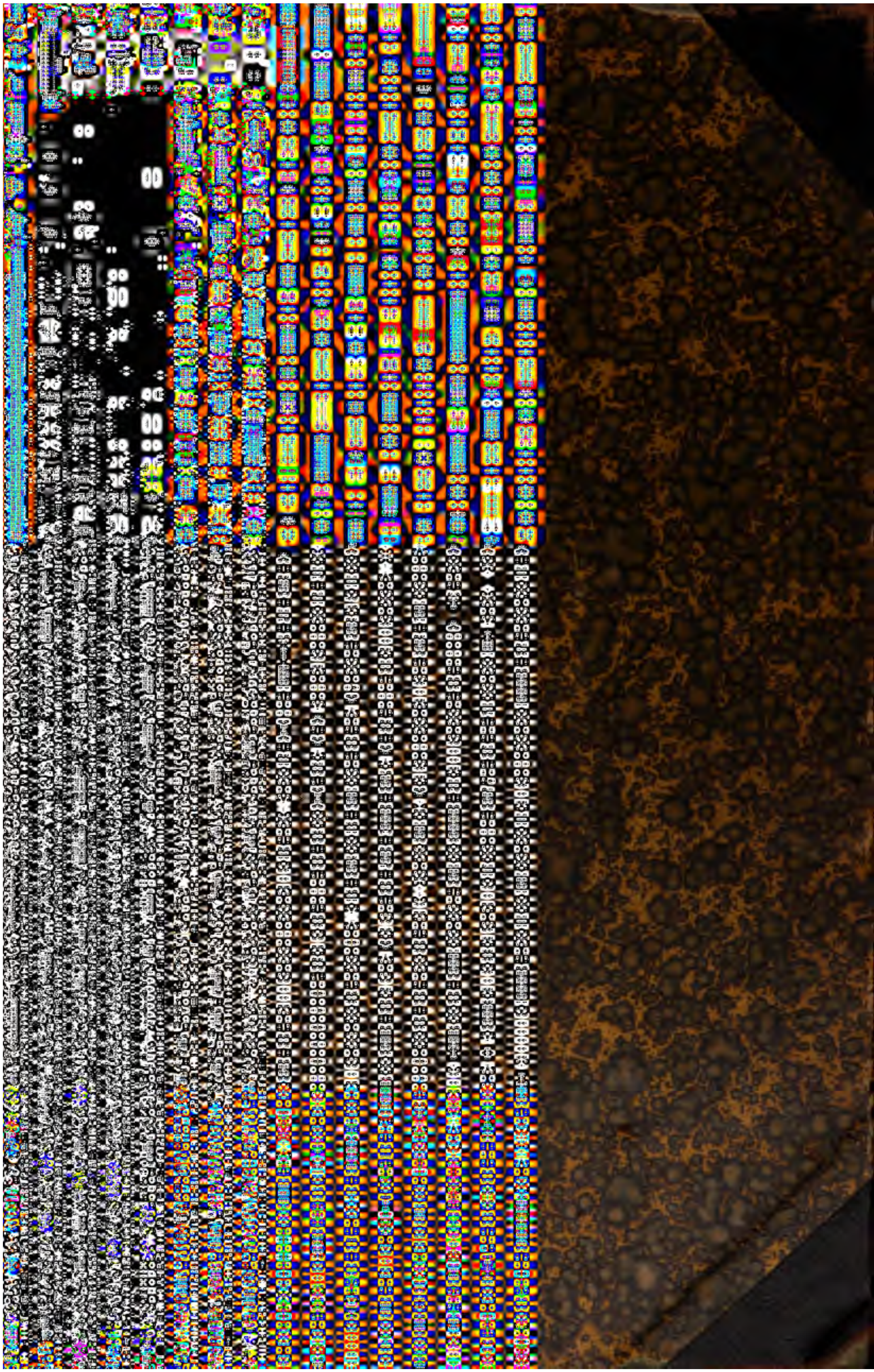


BEDŘICH SMETANA

A JEHO BOJ

O MODERNÍ ČESKOU HUDBU.

VZPOMÍNKY A ÚVAHY

O. HOSTINSKÉHO.

V PRAZE.
NÁKLADEM JANA LAICHTERA NA KRÁL. VINOHRADECH.
1901.

Tiskem Dra Edv. Grégra v Praze.

PAMÁTCE ZDENKA FIBICHA

PŘEDMLUVA.

Česká kniha o Smetanovi nepotřebuje ospravedlňující předmluvy. Ale potřebuje jí snad autor, předkládá-li obecenstvu spis formy tak neobvyklé a k tomu tolik let po smrti mistrově, jako já. Zde třeba leccos objasniti a vyložiti, odůvodniti a obhájiti.

Úmysl věnovati Smetanovi a jeho dílu větší samostatný spis pojal jsem hned po jeho smrti. V září a říjnu 1884 vyšel v Květech článek »Umělec a obecenstvo. Příspěvek k ocenění Bedřicha Smetany« s touto poznámkou: »Stať tuto považuj a posuzuj laskavý čtenář jako úryvek z většího spisu o mistru Smetanovi«. Ale článek ten nejinak než mnoho jiných zapadl prozatím bez nejmenší ozvěny; kromě nejužšího kroužku mých přátel osobních nikdo nevěnoval mu takovou pozornost, která mohla býti pro mne povzbuzením. Přes to neustával jsem v sbírání materialu, a když v druhé polovici let osmdesátých poměry nikterak nepřály záměrům mým, byl jsem šťasten, že jsem mohl alespoň část příprav svých využitkovati statí »O zpěvohrách Smetanových« v literarní premii Umělecké besedy na rok 1888. Tentokráte arci již nepřičinil jsem poznámku, která by byla stať tu uváděla v nějaké spojení s větší knihou.

Mezi tím však, a ještě více později, na začátku let devadesátých, ozývaly se hlasy volající po životopisu Smetanově a nejednou proneseno při tom i moje jméno. Na to však dal jsem odpověď již hned r. 1885, totiž slovy, jimiž uváděl jsem první řadu Smetanových dopisů Teigem v Daliboru otiskovaných a jež pak on sám přejal i do předmluvy samostatně vydané sbírky »Dopisů Smetanových« (1896). A jako tehdy i dnes ještě, po patnácti letech, stejně považuji velkou biografii, která by zajisté musila vylíčiti zevrubně i to, co nerozlučně je spojeno s během života mistrova, totiž celý rozvoj hudebního umění českého za více než padesát let, za podnik předčasný, ba v tomto okamžiku téměř nemožný, a to z příčin rozmanitých.

Za to čím častěji naskytovala se mi příležitost přemýšleti o věci té, tím určitěji tanul mi na mysli jiný způsob řešení tohoto úkolu. Přál jsem si otisknouti výbor toho, co jsem kdy o Smetanovi napsal, a přičiniti k tomu nového, co za dobré uznám. Ba o vydání knihy takové již před lety jsem i vyjednával. Než jednání to vždy usnulo, buď že nakladatel anebo já sám neměli jsme dostatečnou důvěru v příznivé přijetí spisu právě této mnou zamýšlené formy. Teprve když před rokem opět mi byl učiněn návrh na vydání knihy o Smetanovi, mohl jsem jej přijmouti; a to tím spíše, že jednak mnohá z mých starších pochybností a obav během času byla již zmizela jednak právě nyní tato a ne jiná forma spisu zdála se mi býti vhodná.

Když totiž po výpravě Národního divadla na vídeňskou Mezinárodní výstavu hudební a divadelní r. 1892 cizina začínala si Smetany více všímati, zprávy o tom často bývaly provázeny poznámkami a naráž-

kami, že Smetana mezi námi dosud nebyl oceněn dle zásluhy, že to, co o něm bylo u nás psáno, je nedostatečné, a někdy mluveno o tom o všem dokonce tak, jakoby u nás nikdo nebyl napsal, ba ani nedovedl napsati něco promyšleného o Smetanovi. Každý zajisté pochopí, že jsem si konečně klásti musil tuto otázku: jsou četné moje články a črty, polemiky a úvahy o mistrovi a jeho dílech zapomenuty jen proto, že roztroušeny jsou po starých časopisech, po kterých dnes již nikdo nesáhá, anebo proto, že samy jsou opravdu bezcenné? I podrobil jsem tuto celou svou pětadvacetiletou literární práci důkladné revisi a shledal při tom, že ne sice za formu, ale ovšem za věcný obsah její skoro veskrz mohu s nejlepším svědomím zodpovídati i dnes ještě. Mimo to pozoroval jsem, že čím dále tím více šíří se takové názory o Smetanovi a jeho době, které nesrovnávají se ve všem s pravdou historickou, že tudíž zejména mladšímu pokolení podává se obraz namnoze zkreslený, nesprávný, a že tato nesprávnost poroste, pokud nebudeme míti onu velkou, dnes ještě nemožnou biografii Smetanovu. A to zajisté chce býti opraveno.

Z těchto důvodů dal jsem knize své konečně tuto přítomnou formu. Bez odporu každý spisovatel má právo uveřejňovati z paměti svých to, co důležitostí nebo zajímavostí jakoukoliv může poutati některý kruh čtenářstva; a rovněž každý spisovatel má právo otiskovati ze starších zapomenutí propadlých prací svých to, co zdá se mu býti zachování hodno. Tohoto obojího přirozeného práva spisovatelského užil jsem v tom smyslu, že řídil jsem výbor svůj zřetelem k Smetanovi, k jeho snahám a bojům, k jeho okolí a ovzduší, a to zase především zřetelem k tomu desítiletí, jež

uplynulo mezi prvními reformatorskými podniky Smetanovými (1864) a jeho ústupem s dráhy kapelnické (1874), tedy právě k nejdůležitějším dobám jeho pohnuté činnosti veřejné.

Proto shledá čtenář, že kniha tato obsahuje v první řadě moje osobní vzpomínky na Smetanu a jeho působení, které ovšem tou měrou jsou prokládány staršími, skoro na veskrz současnými články mými, že tyto poslední — zejména pokud se týká dob pozdějších — nabyly vlastně vrchu. Ale oním spojujícím textem memoirovým dostalo se celku zároveň jakéhosi chronologického uspořádání a postupu historického. Nových pramenů kromě své paměti, svých zápisků a svého rozmanitého během let nasbíraného materialu literarního jsem původně nehledal, ba nemohl ani hledati, neměla-li kniha pozbýti svého zvláštního mnou zamýšleného rázu. Jen snaha, abych vydatněji přispěl k lepšímu pochopení onoho památného desítiletí 1864—1874, vedla mne k tomu, že jsem hojněji přihlížel i k časopisům tehdejším, nejen odborným ale i politickým. Při tom pak musila ovšem zvláštní pozornost věnována býti kritické činnosti Smetanově. Jestliže však právě tato (III.) kapitola obsahuje nejdůležitější novum celé knihy, totiž ukázky Smetanových úvah a kritik hudebních, sluší za to děkovati vzácné laskavosti rodiny mistrovy; neboť když jsem měl některé pochybnosti o míře Smetanova účastenství v hudební rubrice Národních Listů (1864—65) a hledal poučení v pozůstalosti jeho, byl mi dán k disposici nad míru zajímavý material, který nejen potvrdil moje domněnky o Smetanově chiffre, nýbrž i z rukopisů dosud neznámých doplnil to, co otištěno jest v novinách.

Je zajisté přirozeno, že desítiletí 1864—1874 vě-

nována byla největší část knihy, která chce Smetanu líčiti v boji o moderní českou hudbu; a právě tuto dobu mohl jsem také čtenáři předváděti více než desítiletí následující na základě vlastních zkušeností a dojmů. Že tvoření mistrovo od r. 1874 nepřikládám proto menšího významu, snad nemusím teprve dokládati: odkaz ke stati »O zpěvohrách Smetanových« zajisté stačí. O instrumentalních dílech mistrových měl jsem arci tak málo příležitosti psáti, že starších úvah, které bych zde otisknouti mohl, vůbec nebylo, a přidáním nové nějaké dnes psané stati vznikla by dle přesvědčení mého nesrovnalost, která by knize sotva byla na prospěch. Ale připouštím, že v této příčině zůstávám dlužníkem. Než alespoň v některých samostatně vydaných spiscích, ze kterých zde ovšem ničeho neotiskuji, v rozpravě »O nynějším stavu a směru české hudby« (1884) a v knížce »Česká hudba« (1900) mohl jsem bez obalu vyznati, že právě symfonický cyklus »Má vlast« a kvartetto »Z mého života« stavím nejvýše ze všech skladeb Smetanových, poněvadž na poli instrumentalním mohl se mistr pohybovati zcela volně a beze všech ohledů, kdežto v oboru dramatickém nezřídka velice vázán a tísněn se cítil ohledy na divadelní obecenstvo nebo nedostatky svých textů, tak že k vytknutému cíli svému dospěl vlastně jen tam, ne zde. Samo sebou se rozumí, že bylo to míněno jen s hlediska čistě uměleckého, slohového a formalního: se stanoviska národního měly Smetanovy zpěvohry pro vývoj naší hudby a pro povznesení obecného vkusu našeho význam stejně veliký. —

Bohužel nemohl jsem se tomu vyhnouti, abych v následujících listech nemluvil často též o sobě, a to nejen v oné části memoirové. Byl to jeden z důvodů,

třeba podřízenějších, z nichž jsem kdysi váhal uveřejniti tuto knihu. Čtenář bez dalšího výkladu pochopí, proč, a doufám také, že mne omluví.

Pokud bylo možno vystříhal jsem se vší polemiky. O dvou předních odpůrcích Smetanových, o Pivodovi a Maýrovi, musil jsem pojednávati obšírně a nesměl při tom nikterak zastírati jejich názory a snahy mistrovi tak nepříznivé, ba přímo nepřátelské. Kdo však klidně a nestranně pročte tuto knihu, pozná, že v ní čistě osobní spory jejich se Smetanou ustupují do pozadí a hlavní váha klade se — dle pravdy — na nesmiřitelnost zásad a směrů uměleckých, které v letech šedesátých a sedmdesátých proti sobě stály. Takové pojímání zdá se mi býti nejen spravedlivější, ale pro oba jmenované muže nyní již zemřelé i čestnější, nežli by bylo jakékoliv omlouvání a zamlouvání toho, co proti mistrovi podnikali, nebo dokonce stlačování všech vzájemných protivenství na úroveň pouhé soukromé nevraživosti a intriky. Uznáváme-li v Smetanovi historického zástupce nejen češství, ale i pokroku a modernosti v umění, musíme v Pivodovi a Maýrovi spatřovati stejně historické představitele českých snah opáčných, třeba nejen konservativních, ale přímo i zpátečnických. Stáli ovšem níže, mnohem níže, než svého času odpůrci Gluckovi v Paříži nebo i odpůrci Wagnerovi v Německu, ale jakožto odpůrci Smetanovi mají pro nás přece podobný význam. Naše novodobá hudba musila projíti takovými zápasy zásadními, a dobře, že jimi prošla hned ve svých počátcích.

Ty starší články své, které jsem přijal do této knihy, z pravidla otiskuji v původní formě, nehledě k nezbytným některým opravám nejvíce formalním, zde onde i takovým, jež měly odstraniti nezřetelnost

nebo zabrániti možnému nedorozumění. Někdy však zkráceny jsou vynecháním toho, co dnes bylo by naprosto zbytečnou přítěží, anebo podávají se dokonce v pouhém výtahu. Že čtenář, který chce souditi moji práci, všímati si bude nejen doby, v níž starší články ty vznikly, nýbrž i účelu, k němuž byly psány, smím zajisté předpokládati.

Povaha této knihy vedla přirozeně k tomu, že na mnohých místech jedná se o těchže věcech, někdy i slovy dosti podobnými. Nemohlo býti jinak, neměla-li valná většina otištěných statí býti rozbourána a docela přepracována, což plán můj z předu již vylučoval. Vím, že z opakování takového vzniká nepříjemná pro čtenáře jednotvárnost — ale kniha má nečiní ani nejmenších nároků belletristických. Chtěl jsem jen dvojí: jednak budoucímu životopisci Smetanovu přispěti snůškou materialu, která by zároveň byla náčrtkem kusým sice a také kontrolu novým, podrobným studiem pramenů nikterak nevylučujícím, ale za to z největší části přímo dle skutečnosti kresleným, jednak dnešní přátele umění, zejména z mladšího pokolení, přehledně orientovati alespoň v nejdůležitější fasi vývoje naší moderní hudby, v jejích skvělých začátcích — nic více.

*

Byl jsem do nedávna připraven na možnost, že touto knihou pronáším poslední slovo své nejen o Smetanovi, nýbrž o hudebním ruchu našem za posledních padesát let vůbec; neboť v oboru mém i jiné ještě úkoly vědecké práce zůstaly u nás téměř netknuté, a dnes raději bych již soustřeďoval své síly, nežli tříštil. Ale záměry mé skřížila předčasná smrt přítele, jenž ode-

dávna dohotovení a vydání právě této knihy si přál, jenž nejednou mi domlouval, když překážkami vznikaly mi pochybnosti a obavy, jemuž při poslední rozmluvě s ním, již na smrtelném loži, mohl jsem sděliti, že právě před chvílí vepsáno do knihy o Smetanovi poprvé — na stránce 176 — také jeho jméno, jméno Zdenka Fibicha. Nyní nastala mi nová povinnost vraceti se k nejedné kapitole onoho našeho moderního ruchu hudebního, pokud jsem byl jeho svědkem; ale nechť dotknu se kterékoliv těchto kapitol, všude setkám se zase s velkým mistrem, jenž moudře položil pevné základy snahám všech svých nástupců, bez rozdílu osobní povahy a uměleckého směru, s Bedřichem Smetanou.

V Praze, v prosinci 1900.

O. Hostinský.

OBSAH.

Poznamenání. Teigovy oba »Příspěvky k životopisu a umělecké činnosti mistra Bedřicha Smetany«: »Skladby Smetanovy. Kommentovaný katalog všech skladeb mistrových v chronologickém postupu« (V Praze, F. A. Urbánek, 1893) a »Dopisy Smetanovy. Kommentovaný výbor 64 mistrových dopisů« (Tamtéž, 1896) cituji prostě: »T. I.« a »T. II.«, s přidáním čísla stránky. Rovněž tak uvádím Zeleného úvahy a články »O Bedřichu Smetanovi« (V Praze, F. Šimáček, 1894) pouhou začáteční písmenou: »Z.«.

I.

PRVNÍ KROK.

Leží přede mnou sešit o několika sežloutlých listech, jenž jest mi upomínkou dvojnásobně drahou: na hluboký dojem z mládí třemi téměř desetiletími od doby té uplynulými ani nevyhlazený, ani nepřestižený a na období našeho ruchu uměleckého netoliko historicky významné, nýbrž i zásadně důležité a tudíž svrchovaně zajímavé. Je to »Program slavnosti třístaleté památky zrozenin Shakespearových«, kterou se Umělecká beseda, tenkrát asi rok stará, za živého, ba nadšeného účastenství umění milovných kruhů českých uvedla do širší veřejnosti, a to spůsobem nade všechno očekávání skvělým, důstojným. Avšak nebyl to jen první šťastný krok, první úspěch mladého spolku, byl to zároveň první velkolepý umělecký projev české Prahy až do okamžiku toho malými poměry spoutané a vždy skromně, ať nedím nesměle si vedoucí, kdykoliv ze zátiší drobné, tiché práce národní a vlastenecké vystupovala. Byl jsem sextanem, když Umělecká beseda se zakládala; o vzniku jejím a prvním ústrojí vnitřním nemohl bych vypravovati z vlastní zkušenosti, z vlastního názoru, ale dnes ještě jsou mi živě přítomné dojmy, jež jsem si 23. dubna 1864 odnášel z Novoměstského divadla, dnes ještě nepřestaly působiti ve mně podněty, jež jsem z večera toho kdysi čerpal.

Česká slavnost Shakespearova v Praze! Leckdo z pokolení nejmladšího snad si pomyslí: »Hezká to věc a záslužná, jako každá zdařená slavnost umělecká, ale také věc, která se vlastně rozumí sama sebou, která patří k běžným povinnostem ústavů a spolků uměleckých, zejmena jedná-li se o jubilejní oslavu velikána-básníka světového, jakým jest Shakespeare — ale jaký význam mohla míti pro naše české umění?« Na to odpověděl bych: Význam veliký, nesmírný, jejž plně oceniti dovede jen ten, kdo zná ovzduší prvních let šedesátých, kdo ví o onom svěžím vánku, jímž tehdy pookříval veškerý náš život národní. My, kteří jsme vědomí o vyšších zájmech a cílech člověka i národa počali nabývati právě na rozhraní mezi Bachovským absolutismem a novou dobou ústavní, dýchali jsme v onom ovzduší, cítili jsme onen vánek sami; můžeme o sobě říci, že zažili jsme tehdy dvojí jaro: jaro vlastních mladých let svých, a jaro ruchu národního, z jehož mohutnícího bojovného sebevědomí každým dnem pučely nové květy. Viděli jsme na vlastní oči, jak neodolatelně politické poměry působí na všechny směry kulturní; sebe menší dávka volnosti občanské zúrodňuje všechna pole národní práce, ale každý ten kus svobody, který se lidu poskytuje, budí zase rostoucí touhu po zbytku dosud zadrženém a žene neúprosně dále. Tak bylo i na začátku let šedesátých. Na druhé straně však nepřestala ani účinkovati pružina, kterou národu našemu stal se tlak doby Bachovské: bylať příliš zřejmá ona neupřímná polovičatosť naší ústavnosti, onen krutý rozpor mezi krásnými theoriemi zákonů a nevlídnou praxí politickou, s nimiž ani dnes ještě nepřestali jsme zápasiti.

Kdo dobu říjnového diplomu nezná z vlastní zku-

šenosti, nýbrž toliko z obecné legendy nebo ze subjektivních zpráv cizích, s těží učiní si pravý obraz náhlého převratu, jenž způsoben byl na všech stranách rozvojem žurnalistiky, otevřením parlamentárních sborů, rozmnožováním českých škol středních, zakládáním nejrozličnějších spolků, pořádáním všelikých slavností a shromáždění . . . Chci zůstati při věcech uměleckých: Hlahol, jehož založení připravovalo se koncem r. 1860, mohl v dubnu roku následujícího zahájení prvního českého sněmu oslaviti akademií, a zpěváckých spolků, které nyní dle vzoru Hlaholu, většinou i s jeho jménem, vznikaly po celých Čechách, při pěveckém sjezdu Svatojanském r. 1862 bylo již 87 s imposantním počtem 900 zpěváků. Dne 18. října téhož roku otevřeno pak Hálkovým »Králem Vukašínem« Prozatímní divadlo a brzo na to, v březnu 1863, konala Umělecká beseda svou první ustavující valnou hromadu.

Nevím, zdali zakladatelé Umělecké besedy měli na mysli onen ideal českého spolku uměleckého, jejž kdysi L. Rittersberk v létech čtyřicátých byl nastínil v České včele. Tolik je jisto, že hlavní myšlénka Rittersberkova: sdružení zástupců všech oborů uměleckých, básníků, hudebníků, výtvarníků, herců v jednom společném středisku, Uměleckou besedou došla plného uskutečnění a během tří desítiletí se osvědčila blahodárnou; neboť jakkoliv ve věcech podřízených nemohou se nenaskytnouti ob čas spory zájmů odborných, přece jen vzájemným stykem a svornou součinností českých umělců všech oborů bylo možno dokázati to, co Umělecké besedě skutečně se podařilo, co ona hrdě může nazývati dílem svým: vzbuditi a stále živiti všestranný interes na vážných snahách uměleckých v kruzích nejširších, býti mocnou

záštitou umění domácího a kritickým prostředníkem umění cizího. Umělecká beseda stala se tak — abych užil trefných slov, jichž Jan Neruda kdysi užil v případu jiném — uměleckými plícemi národa českého.

To všechno ukázalo se hned při oslavě Shakespearově r. 1864. Kultus velkého Brita arci již před tím, zejmena v létech padesátých, tedy v době, kdy české umění dramatické za poměrů dosti skromných bylo ještě v podruží stavovského divadla německého, o závod pěstován byl překladateli i herci — stačí zde zajisté připomenouti jedno zvučné jméno: J. J. Kolára. Nyní však, když i mladší pokolení v nadšení pro básníka básníků neochabovalo, k spisovatelům a hercům přidružili se přátelsky i hudebníci a výtvarníci, aby společně geniu Shakespearovu vzdali hold, jenž měl býti svědectvím jednak oné opravdivosti, s níž pohlíželi na úkol svůj; jednak onoho sebevědomí, s nímž hodlali jednou umění české uvésti na zápasiště světové. A tak stalo se, že jako celá ona slavnost Shakespearova vůbec, zejmena i proslov a doslov, jež při ní proneseny byly, nabyly významu jakéhosi projevu zásadního, téměř programového.

Na konci let padesátých literarní kruhy české rozrušila polemická bouře, podobná sice těm bouřím březnovým, které věští příchod jara, zde však způsobena právě proslulým almanachem, jenž nazýval se »Máj«. Touha po národním umění, podstatou českém, střetla se s citem solidárnosti našeho umění s velikým proudem světovým. Oboje tyto snahy zajisté stejně byly oprávněny, ba více ještě: stejně byly nezbytny, any navzájem se doplňovaly, sílily a zároveň opravovaly. Ale jiná je věc, zdali ty výtky, které tehdy činila strana straně, byly vždy oprávněné a spravedlivé.

Alespoň Hálkovi, Nerudovi a ostatní mladistvé družině »Máje« tenkrát zrovna tak bylo křivděno, jako později Smetanovi; ba jest nad míru zajímavé pozorovati v tehdejších žalobách a obranách literatů namnoze tatáž slova, tytéž myšlenky, tytéž formule, s kterými se po letech shledáváme ve sporu hudebnickém. Proti výtce, že kroužek Májový je v básnění svém vlastně nenárodní, an pro umělé útvary básnické vzory své vyhledává v literaturách cizích, od Shakespeara až k Byronovi, Puškinovi, Heinovi, svého času řízně odpověděl Hálek v »Obrazech života«; nyní pak při slavnosti Shakespearově na tytéž stále se vracející výtky mířil proslov, Ervínem Špindlerem sepsaný a Kolárem ml. (Prosperem z »Bouře«) přednesený, těmito slovy:

Nuž slavme jej! Onť králem na Parnasse
a básnictví je všeho světa jměním,
co umění se kořilo a kráse
to velebíme srdce zanícením.
Nech syn je Anglie, ve sferách poesie
je sluncem ohnivým, jež všemu světu svítí
a dokud srdce v ňadrech našich žije
nepřestane pro krásu, pravdu bíti.
— — — — — — — — — — — — —
Onť králem nás a vyvolencem páně,
za jeho duchem v říši krásy plujme.

To přece bylo rozhodné »Eppur si muove« v pravém okamžiku pronesené; kdo by se byl odvážil, ozvati se proti tomu, když běželo o Shakespeara?

Jiná zase stránka tehdejšího stavu věcí obrážela se v slavnostním doslovu, jejž promluvila paní Sklenářová — tenkrát vlastně »slečna Malá« jako Perdita z »Pohádky zimního večera«. Skromný autor jeho, Em. Züngel, nemohl než tlumočiti to, co tenkráte mocně hýbalo všemi myslemi a srdci. I on začal:

Národ, jenž cizí velikány ctí,
hoden, by u cizích i v úctě byl,
— — — — — — — — — — — —
My ctíce Tebe, budem doufat smět,
že nás i cizí budou v úctě mít.

Ale hlavním účelem doslovu bylo dáti výraz obecné radosti nad tím, že umění české nabyvši volnosti vráceno je samo sobě, že nalezlo nový útulek, v němž soustřeďuje všechny síly své a počíná zkoušeti je na úkolech největších, že smělou rukou otvírá si bránu do širého světa. Jméno a osud básnické postavy, již představovala umělkyně doslov přednášející, zavdaly podnět k veršům:

Zdaž chápete tu pravdu, skrytou v báj?
Dítko k cizím břehům vyvržené,
toť aj perdita ars bohemica,
— — — — — — toť dítko jest,
jež pod cizím když sluncem dospělo,
zas vrátilo se nazpět k domovu
a lásku tam a přízeň nalézá. —

Nadšený ohlas, jejž slova tato vzbudila v obecenstvu celou slavností rozjařeném, neméně než povšechné situaci tehdejší svědčil i Umělecké besedě, jakožto domácímu krbu, při němž nyní umění české — před tím valnou částí na spolky a ústavy utrakvistické nebo neutrální odkázané — nalézti mělo útulek ryze český.

Od doby té uplynula nemnohá léta, a přece již splnila se dobrá část toho, po čem tenkrát touženo, co tenkrát věštěno v kruzích spisovatelských. Hálek hojně podal slíbených kdysi důkazů českosti svého umění, jeho poslední povídky, jeho »Pohádky z naší vesnice«, především pak jeho mistrovské dílo »V pří-

rodě«, dnes nikdo nenazve nečeskými, nenárodními, jako nikdo již neváhá Nerudu řaditi netoliko k nejpřednějším, ale i k nejčeštějším našim spisovatelům vůbec, a z těch mladších, kteří po Nerudovi a Hálkovi přišli, zejména na Čechovi a Vrchlickém splnilo se proroctví, »že nás i cizí budou v úctě mít.«

A což hudebníci čeští, na které již již čekaly podobné boje a podobná, ba časem ještě skvělejší vítězství? Při Shakespearově slavnosti provedli čtyři věty Berliozovy dramatické symfonie »Romeo a Julie«. Berlioz kdysi, v létech čtyřicátých, hudební Prahu vyburcoval ze starokonservativního klidu a nevelký z počátku hlouček mladých pokrokářů a romantiků povzbudil a nadchnul nejinak nežli svého času Byron kruhy literární. Volba skladatele i skladby nemohla tudíž býti šťastnější. A ten, kdo Berliozovou symfonii zvolil a pak též řídil, vůbec celé slavnosti dal vzácné posvěcení hudební, nebyl nikdo jiný než Bedřich Smetana. Od »cizích břehů« — švédských — navrátil se k domovu, aby zde žil jen umění a národu svému. Již dobrý rok před slavností byl dokončil »Branibory v Čechách« a teď za příprav k nové skladbě, »Prodané nevěstě«, napsal onen vzletný, šumný pochod Shakespearovský, jemuž jen málo skladeb příležitostných, a to jen od mistrů prvního řádu, po bok staměti se může. Také Smetana, jako Perdita, při svém návratu do vlasti »lásku tam a přízeň nalezl«. Ale dlouhého trvání nebyly. Dva roky po slavnosti Shakespearově, r. 1866 svými »Branibory« a svou »Prodanou nevěstou«, těmito úhelnými kameny české hudby moderní, dosáhl sice úspěchů nad míru skvělých, ale již po dvou letech dalších »Daliborem« narazil na tuhý odpor, kladený jednak bláhovým neroz-

umem, jednak zlou vůlí, a jestliže po mnoholetých urputných bojích odpor ten konečně přemohl svými geniálními díly, tož přece za vítězství to v oběť dáti musil sám sebe, tělo i ducha . . . . Jedno však bylo pro osud Smetanův karakteristické již r. 1864; jediná kapka pelyňku, která padla do poháru slavnostního, opojnou lahodou překypujícího, byla údělem Smetanovým. Sbor totiž, o nějž bezprostřední péči měli ovšem jiní, skoro celý zůstal za kulisami, když v důležitém okamžiku měl nastoupiti zpěvem svým, všechno snažení dirigentovo, aby chyba co možná rychle a nenápadně se napravila, bylo marné, zpěváci již se nezachytli, zbytek čísla tím byl zkažen. Z této nehody po létech kuly se ostré zbraně proti Smetanovi — byli i lidé, kteří troufali si namlouvati obecenstvu, že Smetana není prý dobrým dirigentem. On, který dovedl to, co jen pravým geniům je dáno: podmaniti si srdce výkonných umělcův, vdechnouti jim ducha svého a strhnouti je s sebou, k vlastnímu vzletu! To ostatně bylo zjevné i tenkráte při Berliozově »Romeu a Julii«; přes onu trapnou nehodu byl dojem celého provedení úchvatný a zajisté z paměti nevymizí nikomu z posluchačů tehdejších, kdo jen trochu byl vnímavý a přístupný.

Vedle Smetany z našich skladatelů ještě Blodek přispěl k slavnosti. Napsalť hudební průvod k šesti živým obrazům z dramat Shakespearových. Čtyři z nich velmi vkusně sestavil Karel Purkyně — zajímavý to zjev v tehdejších uměleckých kruzích našich, jenž věru zasluhoval by zvláštní vzpomínky od někoho z těch, kteří mu stáli blíže. Pamatuji se, že zejmena obraz první »Únos Jessiky« dvojím světlem svým (měsícem a pochodněmi) způsobil pravou sensaci; ostatní

byly: Richard III. uchází se o Annu u rakve Jindřicha IV., Koriolán před Římem, a poslední scéna z »Cymbelina«. Slavnost pastýřů z »Pohádky zimního večera« komponoval A. Garais, a hrobková scéna z »Romea a Julie« upravena byla dle známého obrazu Corneliova — tedy i umělci výtvarní u příležitosti té ctili velkého mistra cizího.

Než nejmocnější ruch způsoben byl v obecenstvu velkolepým průvodem od výtvarníků a herců společně pořádaným, jenž za slavnostních zvuků Smetanova pochodu v malebných skupinách přes jeviště kráčel. To nebyla pouhá řada živých figurin, krásné kostýmy divadelní na odiv stavících, nýbrž z valné části podány zde maskou i posuňkem přímo vzácné výkony herecké; celý divadelní personál objevil se v úlohách, jež každému jednotlivci nejlépe svědčily, a mnozí těch několik kroků, jež učiniti musili, v pravém slova smyslu sehráli. Kromě umělců ovšem i z širších kruhů bylo mnoho horlivých účastníků (vždyť celkem přes dvě stě osob zastupovalo veškerá dramata Shakespearova), kteří s nemenší svědomitostí k výkonu svému se připravovali. Z těch nejživější interes vzbudily dvě půvabné sestry sobě k nerozeznání podobné, jako Sebastian a Viola: slečny Macháčkovy, jež nějaký rok po tom obě zemřely v nejkrásnějším květu mládí.

Z čtenářů těchto řádků snad nejeden pamatuje se na sádrové poprsí z blízka až příšerně obrovské, které po několik let stávalo v přízemku schodiště Měšťanské besedy. Byla to podobizna Shakespearova, sochařem Čapkem k 23. dubnu 1864 shotovená, kolem níž na konci skupil se celý průvod, a před níž slečnou Malou přednesen onen doslov. Umělecká beseda zajisté v největší úctě a lásce má všechny relikvie slavnosti Sha-

kespearovy; ale to možno říci s nejlepším svědomím, že při každé změně místností rozměry a váha tohoto poprsí byly pramenem největších rozpaků a svízelů, až konečně nezbývalo než obětovati je nelítostnému kladivu, aby se navrátilo v sádru, z níž bylo pošlo. —

S jakými city opouštěli jsme my mladí Novoměstské divadlo, když po závěrečném holdování Shakespearovi opět a opět vyzdvihovaná opona naposled padla, a konečně všechno další tleskání a volání marné zůstávalo — to dnes tak živě si připomínám, jako kdyby se to bylo událo včera. Avšak sděliti nadšení to pouhým prostým slovem nejen věrně, ale i čtenářstvu po uplynutí tří desítiletí dokonale srozumitelně, jest mi nemožno. Za to myšlenky, které se v hlavách našich rojiti počaly již na cestě z divadla domů, stále se rozvinovaly, vyjasňovaly a během časů i zkušenostmi stvrzovaly, až ustálily se v názor o době a úkolech jejích uměleckých, z něhož alespoň něco málo hleděl jsem uložiti do této vzpomínky. Umělecká beseda zásadám, jež ovládaly ji v době bujarého mládí, v době slavnosti Shakespearovy, věrna zůstala přes všechny druhdy dosti bouřlivé proměny časové, a koho dnes ještě příklad Hálkův, Nerudův, především pak Smetanův, nepoučil o zdravosti zásad těch, a o jejich blahodárném působení na naše národní umění — s tím marně hádali bychom se o cestách a cílech našeho ruchu uměleckého.

Jiní, snad i jinde a jindy, zaznamenávati budou další podniky a úspěchy Umělecké besedy a nepominou ani některých krušných jejích zápasů o bytí. Právem budou poukazovati k vlivu, jejž kdysi měla na kritiku českou, k plodným podnětům, jež dávala písemnictví našemu — také myšlenka »Poesie světové«,

jíž nejnověji opět ujala se Akademie česká, vznikla v literárním odboru besedním. Budou vypravovati o přerozmanitých koncertních podnicích jejich, o skvělých »abonentních koncertech«, Smetanou řízených, o Procházkově smíšeném sboru a jeho produkcích posvátné hudby klassické, o četných večerech komorních a historických až k nynějším »koncertům populárním«. Budou konečně vykládati, jaké zásluhy získala si Beseda oživením a udržením památky Václava Levého a rozšířením obrazů Jaroslava Čermáka v tisících a tisících výtisků po všech vlastech československých... Mně zdálo se býti záhodno, promluviti pouze o památném prvním kroku, jejž spolek ten na dráze své tak šťastně vykonal oslavou Shakespearovou, a při němž do popředí uměleckého ruchu vstoupil muž, jenž pro Uměleckou besedu měl význam největší. Čím po více než deset let byl Hálek odboru literárnímu, tím po dobu skoro dvojnásobnou byl Smetana odboru hudebnímu, jeho dobrým geniem, jenž nevýslovně sympathickou osobností svou, neméně než svými skutky uměleckými, byl zárukou, že cesta, po níž za mistrem kráčeli jeho ctitelé, byla pravou. A přidávám bez rozpaků: kdyby Umělecká beseda kromě plnění běžných povinností svých, nebyla dokázala ničeho jiného, nežli že v některých dobách nejkritičtějších, kdy na všech stranách proti mistrovi se útočilo, bývala takořka jedinou nedobytnou tvrzí družiny Smetanovy, měla by spravedlivý nárok na čestný list v dějinách českého umění, popsaný zlatými slovy vděčného uznání.

(Premie Umělecké besedy na r. 1894: »Vzpomínky na pamět třicetileté činnosti Umělecké besedy 1863—1893«.)

II.

ABONENTNÍ KONCERTY.

Do doby před Shakespearovou slavností r. 1864 zabíhá jen málo z mých vzpomínek na Smetanu. Jméno jeho někdy čítal jsem v novinách, míval jsem však dojem, že náleží především výbornému pianistovi. Že přišel ze Švédska, bylo mi arci již známo. Jako mlhovou rouškou zastřený je dojem koncertu, jejž dne 14. srpna 1863 na Žofíně pořádala Umělecká beseda ve prospěch pohořelých v Polné, a v němž Smetana s Laubem hrál Kreutzerovu sonatu. Za to tím živěji podnes mám před očima podobiznu jeho, která mne již zvláštní úpravou vousu zajímala; koncem let padesátých a začátkem šedesátých (ba i později ještě) bylo ji vídati ve výkladních skříních obchodů hudebních, zejména u Veita na Ferdinandově třídě — je to táž lithografie, jejíž reprodukci Teige přidal k svému vydání Smetanových dopisů.

Ovšem dobře pamatuji se na »abonentní koncerty« Umělecké besedy, jež následovaly hned v zimní saisoně po slavnosti Shakespearově. Jejich pořádání a řízení znamená obrat v hudebních poměrech pražských, jejž teprve dnes plně dovedeme oceniti. Abych však celou tehdejší situaci se všech stran náležitě objasnil, je třeba sáhnouti poněkud nazpět a rozevříti staré ročníky hu-

debního časopisu Slavoje, jenž vycházel od 1. července 1862 redakcí Josefa Ulma, a mezi jehož spolupracovníky jmenovati sluší na prvním místě Zikmunda Kolešovského, jenž opatřoval hlavně rubriku kritickou, a J. Leop. Zvonaře, jenž zase přispíval články theoretickými. Stať úvodní do prvního čísla napsal Josef Durdík, aby vyložil a ospravedlnil jméno nového časopisu, kterému patrně leckdo by se byl divil i tenkráte, kdy přece kultus Králodvorského rukopisu byl na svém vrcholu. Dovozoval, že Slavoj byl kritikem, posuzuje zpěv Zábojův, i zakončil proto článek takto: »Máme jej za prvního — leskem báje ozářeného — esthetika hudby a proto zvolili jsme — kýž na dobré znamení — pro list svůj lahodozvuké junácké méno »Slavoj«! — — Kdo bude naším Zábojem? — —« A ejhle, hned v tomtéž prvním čísle Slavoje setkáváme se s jménem budoucího onoho velkého představitele české hudby a českého zpěvu — arci v prosté zprávičce: »Chvalně známý pianista, pan Bedřich Smetana, uspořádá v několika městech své vlasti několik koncertův k účelu národnímu, t. j. ve prospěch národního divadla.« A skutečně brzo na to referuje se v »Slavoji« o koncertě jeho v Mladé Boleslavi (v červenci 1862) a ohlašuje se jiný v Nymburce (na 21. srpna). V tom vidíme význačný rys povahy Smetanovy: vážený umělec z daleké ciziny se vrátivší jde mezi český lid, aby činně se ujal myšlenky, která jemu samotnému byla sice velmi blízká, jejíž uskutečnění však tenkrát náleželo ještě daleké budoucnosti. Ale zároveň zanáší se také již smělými plány, zreformovati koncertní ruch pražský dvojím směrem, umělecky i národně.

Lépe než kdokoliv jiný zpraví nás o tehdejších

poměrech, o pohnutkách, důvodech a cílech svých snah opravných Smetana sám, jenž vystoupiv s otevřeným hledím podepsal plným svým jmenem následující článek v 7. čísle prvního svazku Slavoje 1. října 1862, str. 146.):

O NAŠICH KONCERTECH.

Přihlédneme-li okem spravedlivým a zároveň bystrým k nynějším našim poměrům hudebním, porovnávajíce je se životem ve velkých městech cizozemska v tomto směru se rozvinujícím, musíme, byť i nám toho byl žel, se vyznati, že veškeré dosavádní působení v oboru hudebním jest prabídné — takřka ničím. Umění, o něž tu právě jde, přichází ode dne ke dni ku pádu, a to tím více, čím častěji se ho co děvky nějaké užívá ke kratochvíli a k zábavě. Přes to přese všechno má ještě umění toto sloužiti k tomu, aby pokladnice jednot a ústavů druhu nejrozmanitějšího plnilo. Že při takovém hospodářství ani řeči býti nemůže o pěstování umění všech nejoblíbenějšího a nejslavnějšího, leží na bíledni. Kterak, táži se, jest nám možno, bídnému stavu hudebnímu odpomoci a něčeho lepšího se dovolati? Rozličné jsouť cesty, jimiž bychom se k cíli žádoucímu dostali, a rozmanité jsou prostředky, jimiž se lepší dopracovati lze budoucnosti.

Ve všech takřka městech cizozemska potkáváme se mimo operu ještě s četnými koncerty abonentními, na něž úloha jest vznešena, aby co takové vzdělávaly umění hudební. Koncerty spůsoby té jsou prvním činitelem čili faktorem umění hudebního, rozkvétání jeho výhradně věnovány byvše. Pohleďme na sousední Lipsko, i zakusme, kterak se tam poměry hudební mají, a my musíme dáti svědectví pravdě, že se v onom městě umění hudební přímo svými znamenitými koncerty na nynější svůj stupeň důstojnosti povzneslo. Máť pak Lipsko mnoho spolkův, které, jako na př. Gewandhaus a Euterpe, pořádáním slavných koncertů se obírají. Jako Lipsko prospívá i Kolín nad Rýnem v hudbě prostředkem Gürzenichovských koncertův. Ano

i v městech 5000 obyvatelů někdy ani nečítajících, pořádají se koncerty abonentní, avšak ne k vůli kratochvíli a zábavě, nýbrž za tou příčinou, aby se umění hudební pěstovalo a obecenstvo vzdělávalo. A právě na tom se zakládají v cizozemsku výsledkové, vedle nichž hudba zaujala místo jí náležející, ano i od samé vlády uznané. Nám Pražanům se o koncertech abonentních ještě ani nezdálo.

Činitel druhý, jenž by hudbu povznesl, jest zpěvohra. Avšak co můžeme my o zpěvohře říci a čeho od ní očekávati! O tom jest nářek všeobecný.

Jest nám tudíž toliko na koncertech dobročinných přestati. Tři neb čtyři koncerty od zdejšího konservatoria do roka uspořádané pokládáme navzdor jich zvláštnosti, správnosti a výtečnému řízení přece za zkoušky, které nejsou s to, aby vyplnily mezery vzhledem k našim koncertům dávno cítěné.

Z toho ale vyjímáme dva velké koncerty oratorní, jež jednota umělců hudebních ve prospěch svých vdov a sirotků pořádá. Kdož dobrovolným aneb nedobrovolným byl svědkem těchto koncertů dobročinných, přisvědčí nám, že právě koncerty spůsobu toho, ne-li naprosto, tedy z větší části zavinily, že nynější naše poměry hudební jsou na mizině a že Praha co do své staré slávy v umění hudebním náramně ztratila. Neumělecké sestavení programu, který se z větší části skládá ze skladeb dávno známých a někdy i cenu do sebe nemajících, šlendrian v provedení atd. jsou okolnosti každému dobře známé a tudíž zbytečno jich ohřívati.

Pohledněme na důkaz na jakýkoli program takového koncertu dobročinného! Jest věru na čase, aby se naše smutné poměry hudební z této mizerie povznesly a aby se urovnaly dle spůsobu měst, pravého hudebního jména dobrého požívajících. O síly není nouze, toliko opravdové vůle se strany umělcovy jest k tomu zapotřebí.

Kladu-li sobě za úlohu, zde v život uvésti koncerty, jimiž by se podle sestavení programu a provozování snažen strany opatrování nejsvětějších práv umění osvědilo, jsemč dalek vší osobivosti, co reformator sobě počínati, čehož mi jisté listy vytýkaly. Činím ve věci toliko začátek.

A bylo-li by tu umělce, který by upřímně, pilně a opravdově k témuž cíli směřoval, a ku pořádání a řízení koncertů podobných by byl mne schopnějším i způsobilejším, odstoupím milerád z jeviště činnosti své, koje se vědomím, že jsem věci té byl původcem.

Konečně několik ještě pronesu slov o programech svých příštích koncertů. — Programy se budou skládati z mistrovských děl našich hudebních heroův, jakémukoli národu náležejících, při čemž se zvláštní zřetel míti bude na práce z per **skladatelů slovanských**. A to vším právem. Což medle se může Praha honositi, že jest tlumočníkem děl skladatelů ruských, polských i jihoslovanských? O tom ze své strany pochybuji. Ano, jesti úkazem velmi řídkým, když se na programu setkáme s jménem toho neb onoho našince. Některé listy připomínaly v tom ohledu velmi ironicky, že by se nynější poměry hudební reformovaly tehdy, když by se koncerty mnou pořádané jmenovaly »koncerty slovanské«. Ironie přechází v pravdu.

Jsa Čechem pořádám koncerty české. Tož přece jest nám Čechům volno, abychom svých vlastních koncertů směli pořádati. Anebo jest české obecenstvo k tomu méně způsobilé? Mám za to, že naše dobré jméno jakožto národa hudebního jest dosti staré a známé; i jest úlohou umělce, pravou láskou k vlasti nadchnutého, aby jméno to více a více povznesl. Já činím toliko začátek.

Bedřich Smetana.

Jakmile však Umělecká beseda octnula se na kolbišti — první, ač ještě prozatímní schůzi konala 28. ledna 1863 na radnici — Smetana byl ochoten přenechati jí péči o zamýšlené jím abonentní koncerty. A skutečně hned v prvním provolání nového spolku, datovaném ze dne 22. března, činí se zmínka o koncertech těch. Po konstituování se Umělecké besedy tato záležitost ovšem stále přetřásána v hudebním od boru, jehož prvním předsedou byl právě Smetana - návrhy jeho konečně jednohlasně schváleny i správním

výborem a on sám ustanoven za řiditele abonentních koncertů. Z debatt předchozích známe jednu zajímavou podrobnost. Ve schůzi 21. října 1863 jednáno zevrubněji o programech; »p. Smetana — praví protokoll — navrhuje, aby se při nastávajících koncertech, které Beseda umělecká uspořádati hodlá, bral též ohled vedle skladeb slovanských na skladby cizích skladatelů výtečných. P. Zvonař myslí, by se sestavily koncerty tak, by v jednom pouze slovanské, v druhém pouze francouzské, v třetím pouze německé se provedly. P. Smetana, by se v každém koncertu sestavila jedna část ze slovanských a druhá z cizích skladeb.« Patrně názor Smetanův pronikl; neboť jemu celkem odpovídají programy tří koncertů, jejichž pořádání arci pro Shakespearovu slavnost veškeré síly mladého spolku pohlcující poodloženy na zimu následující.

V pamětihodných těchto produkcích, které po dlouhých přípravách odbývaly se konečně na Žofíně v dnech 28. prosince 1864, 4. března a 16. května 1865, zastoupeni byli z domácích skladatelů: Abert symfonií »Kolumbus« (v I. koncertě), Smetana úryvkem z »Braniborů« (I.), Kittl »Loveckou symfonií« (II.) a Zvonař úryvkem z opery »Záboj« (II.); slovanskou hudbu ostatní představovali Glinka fantasií »Kamarinskaja» (II.) a Chopin romancí z klavírního koncertu, Reményim pro housle upravenou a přednesenou (II.); mimo to byli na programech: z klassiků Mozart s klavírním koncertem B-dur, Smetanou hraným (I.) a Beethoven s ouverturou k »Leonoře« (I.) a s V. symfonií (III.), z romantiků starších Mendelssohn s klavírním koncertem G-moll, jejž provedla Míla Zadrobílková (III.) a Loewe s úryvky z oratoria »Hus» (III.), z moderních pak Berlioz s »Římským karnevalem« (III.);

konečně Reményi, Maďar to, jenž Umělecké besedě za sympathické přijetí odvděčil se stejnou sympathií, která se hned rozšířila na celý český národ — malý to reflex tehdejších poměrů politických — hrál ještě Joachimův koncert a vlastní svou fantasii na české písně (II.).

Koncerty těmi Smetana znovu osvědčil se skvěle jako dirigent — orkestry obou divadel byly spojeny v jeden mohutný celek — i jako pianista; o úspěchu skladatelském promluvím později, v jiné souvislosti. Avšak abonentní koncerty i svým zevnějším uspořádáním lišily se valně od obvyklých produkcí hudebních. Již výhradně české plakáty v barvách Umělecké besedy — modré a bílé — budily tehdy pozornost. V německém konceptu článku svého v Slavoji otištěného — dle autografu ve sbírce p. Donebauera zachovaného — napsal Smetana původně, ale pak přeškrtal tuto větu na konci předposledního odstavce: »Bude mi přece dovoleno, abych zevnější úpravu jejich, jako programy a p. v. národu, z něhož pocházím, a v zemi, již s pýchou nazývám svou vlastí, podati směl jazykem svým vlastním.« — Oba sály Žofínské byly dekorovány. Na rubu programu I. koncertu pak bylo vytištěno:

K LASKAVÉMU POVŠÍMNUTÍ.

Aby i zevnější důstojnost se zachovala a všemu se předešlo, co by produkcím na újmu bylo, prosí pořadatelé velectěné obecenstvo v prospěch Jeho samého, aby říditi se ráčilo dle následujícího pořádku:

1. Pánové a jich dámy račtež při vstupu odložiti svrchní oděv. Pro majitele lístků do »cerklu« je zřízena zvláštní šatnice v malém sále, pro sál slouží šatnice obyčejná.

2. Jelikož v celém sále stává pouze míst k sezení,

[illegible] obdrží, račiž
[illegible] borové k za-
[illegible]

[illegible] rté hodině;
[illegible] otvírají. Po
[illegible] přišlí žádají
[illegible] laskavě po-
[illegible] čísla aneb

[illegible] zajisté oče-
[illegible] ani vychá-
[illegible] odukcím ne-

[illegible] snad : mali-
[illegible] ště dost pa-
[illegible] osvědčí, že
[illegible] sále vypa-
[illegible] stliže někdo
[illegible] stníky braly
[illegible] dveřmi oby-
[illegible] Sedící obe-
[illegible] ich dokonce
[illegible] estauračních.
[illegible] ických kon-
[illegible] viti, jak se
[illegible] ce na Žofíně
[illegible] vě tak, jako
[illegible] sotva asi
[illegible] k stání ten-
[illegible] sní nože do
[illegible] li klobouky.
[illegible] něním Sme-
[illegible] nicemi u nás
[illegible] prvním oka-

mžiku, jako i jeho pokus o umělecké povznesení hudebního ruchu pražského abonentními koncerty Umělecké besedy prozatím zůstal ojedinělý. Účastenství obecenstva daleko nebylo takové, jak se očekávalo: deficit 622 zl. 5 kr. mladému spolku nedopouštěl, aby na dráze tak slibně zahájené pokračoval, a jiného podnikatele českého tenkráte nebylo. Smetana sám o své újmě nejméně mohl se toho odvážiti; nabylť příliš smutných zkušeností vlastním koncertem svým dne 5. ledna 1862, v němž vedle »Valdštýnova tábora« jako novinku předvedl »Richarda III.« a sám hrál Beethovenův klavírní koncert C-moll a další skladby Haendlovy, Chopinovy, Lisztovy i svoje — »před prázdným skorem sálem«, jak sám si poznamenal (T. I. 53.). A přece tyto tři abonentní koncerty měly jeden trvalý účinek: myšlenka, že Praha má nezbytně zapotřebí velkých koncertů českým skladatelům přístupných, pevně se zakotvila alespoň v řadách našich hudebníků a skutečných přátel umění, a poněvadž při znamenitém úspěchu uměleckém jedině finanční stránka abonentních koncertů vykazovala jakýsi nezdar, nevzdávali se nadějí pro budoucnost, ba vědomí, že vykonán zase velký krok ku předu, sílilo nadále všechny podobné snahy. To byl první velký čin Smetanův.

III.

PRVNÍ LÉTA PROZATÍMNÍHO DIVADLA A SMETANOVA KRITIKA.

Když snahy směřující k zřízení samostatného českého divadla blížily se alespoň částečně jakémusi uskutečnění stavbou Prozatímního divadla, vrátil se Smetana z Göteborgu do Prahy, aby se věnoval umění ve své vlasti a na prospěch svého národa. V českých kruzích, zejména literárních a žurnalistických, přijali ho sice s otevřenou náručí; sám rád vyprávěl, jak Neruda a Hálek ho objímali. Ale stav věcí, který shledal v Praze na poli hudebním, nikterak ho nepotěšil a horlivou snahu jeho po nápravě stihalo sklamání za sklamáním.

Jako skladatel ihned dal se chutě do práce: během prvních lét po návratu vznikly mimo jiné dva mužské sbory »Tři jezdci« a »Odrodilec«, po dokončení »Braniborů v Čechách» na jaře 1863 zamluvil si text nové opery, »Prodané nevěsty«, a v dubnu roku následujícího složil Pochod k slavnosti Shakespearově. Aby pak činnosti skladatelské mohl věnovati ještě více času — pokud ho nezabíralo vyučování ve vlastním ústavě a v soukromých hodinách — vzdal se dokonce v létě 1865 i funkce sbormistra Hlaholu, již byl téměř dva roky zastával. Jako dirigent a pianista působil v koncertech svých vlastních i cizích a o jeho čin-

nosti v Umělecké besedě byla již učiněna zmínka. Ale to všechno mu nestačilo; půda, na níž stál a stavěl, byla naveskrz nepříznivá. Toužil horoucně po nápravě veškerých poměrů hudebních, jejichž neutěšený rub postřehnouti mohl arci pouze on, zkušený a soudný umělec světového rozhledu, kdežto většině ostatních jevil se jen příjemný, svěží líc prvních pokroků našich v rozvoji uměleckém. Jinými slovy: Smetanovi předurčena byla úloha nespokojence, on více než kdokoliv jiný u nás již tenkráte cítil potřebu, mladému, čilému hnutí národnímu dáti hlubší obsah a vytknouti vyšší cíle.

Proto Smetana také sáhl časem k péru kritickému. Jak přísně posuzoval a jak bezohledně odsuzoval tehdejší náš ruch koncertní, jenž mimo produkce konservatoře a dvě oratoria obmezoval se na koncerty dobročinné nejpochybnějšího rázu, víme z jeho článku v Slavoji r. 1862. Tam i učinil narážku na operu — narážku sice nejstručnější, ale prozrazující netoliko svrchovanou nespokojenost s okamžitým stavem jejím, nýbrž i nevalnou důvěru v její budoucnost.

Strážcem hudebních zájmů v novém českém ústavě uměleckém ustanoven byl kapelník Jan N. Mayr, jehož ředitel Thomé byl za tím účelem engažoval již r. 1861. I odpůrci — a těch měl mnoho — uznávali jeho neunavnou pracovitost a železnou energii, která především směřovala k přesnosti souhry v orkestru a na jevišti, a to celkem s úspěchem tak rozhodným, že mladá a jinak na mnoze ještě nedostatečná zpěvohra česká v této věci snesla porovnání s německou, ba namnoze ji i předčila. Naproti tomu vytýkán mu nemenším právem nedostatek vyšších intencí uměleckých a pravého vkusu a soudu hudebního. V táboře

oppozičním stál také časopis Slavoj. Tak zejména ještě v poslední chvíli před otevřením Prozatímního divadla (18. října 1862) články »Něco na zub« a »Malý komentář ku příští zpěvohře« kladly váhu na dokonalou uměleckou kvalifikaci budoucího kapelníka české opery a zevrubně vyličovaly, co od něho se očekává. Pisatel ohrazuje se výslovně proti možné výčitce, že »přimlouvá se za nějaké osoby, chtěje jim k nějaké službičce dopomoci«. Nevím, myslil-li při tom právě na Smetanu, tím méně ovšem mohu předpokládati, že články ty byly Smetanou přímo inspirovány. Ale tolik je jisto: názory Smetanovy v nich prorážejí všude, byl to patrně kvas, který právě on buď sám vnášel do našeho hudebnictva aneb alespoň, kde nalézal již zárodky jeho, všemožně podporoval a sílil. Onen nástin ideálního kapelníka v Slavoji podávaný arci nejméně hodil se na Maýra; tím více podobnosti měl však se Smetanou.

Nespokojenosti s kapelníkem Maýrem dala opposice okázalejší výraz, když blížila se doba, kdy první ředitel českého divadla, Thomé, po vypršení smlouvy měl odstoupiti. Hudební odbor Umělecké besedy totiž podal dru Fr. L. Riegrovi jakožto divadelnímu intendantovi promemoria datované ze dne 20. dubna 1863. Z jeho textu, jejž navrhli Zvonař, Procházka, Böhm a Förster, uvádím alespoň tyto věty:

»Budoucí naše opera musí býti skutečně uměleckým ústavem, má-li se domoci vyššího stupně a vzorným učilištěm, v němž se mladší naše síly mohou v určitém směru vzdělávati.«

»Kdyby v čele takového ústavu stál pak skutečně muž, jenž, celou duší oddán jsa umění a národu svému, byl by s to svou snahou a činností vyvolati novou, utěšenější dobu: pak by se i u nás, jak to všude jinde bývalo, soustředily

kol takového ústavu veškeré naše síly hudební a z umělecké také vzájemnosti vždy vzešel pokrok.«

»Při nastávající změně našich divadelních poměrů naskytuje se nyní nejvhodnější příležitost, opeře naší zjednati uměleckého základu, a artistické její řízení odevzdati rukám takovým, v kterýchž se zdaru a pokroku skutečně dožíti a ku cti našeho národa vyvinouti může.«

»Neosobujem si nikterak, býti někomu snad přímluvčím, aniž nás vede nějaký důvod strannický, jelikož Vám, slovutný pane, tímto podáváme jednosvorný náhled celého odboru hudebního, kterýž by tomuto spisu veliký počet podpisů připojiti mohl.«

Projev ten měl význam zásadní i osobní — neboť že při sepsání jeho pomýšleno již přímo na Smetanu jakožto budoucího kapelníka nejpovolanějšího, o tom nemůže býti pochybnosti; ale právě proto neopatrné bylo snad usnesení hudebního odboru, aby promemoria to odevzdáno bylo intendantovi »předsedou a ještě dvěma pány«, neboť předsedou byl tenkráte právě Smetana sám. S druhé strany bylo by arci nápadné bývalo, kdyby předseda v záležitosti tak důležité stál úplně stranou. Než buď si jak buď: promemoria nebylo pranic platné; vždyť 28. října téhož roku přijat byl ve schůzi odboru jednohlasně návrh jednatele dra Ludevíta Procházky, »aby se v protokollu vyslovila lítost nad tím, že tehdá podané promemoria zůstalo beze všeho povšímnutí, jakož i že oni pp. údové české zpěvohry, kteří dříve co údové Besedy umělecké do schůzí pilně chodili, od času podání onoho promemoria Besedu uměleckou navštěvovati úplně přestali.« Napjetí mezi operou a Uměleckou besedou, t. j. mezi Mayrem a Smetanou propuklo tedy v zjevný boj. — A ovšem ani pozdější projevy toho druhu neměly účinek lepší. Kapelníka chránila mocná ruka intendantova.

Pohleděnmež tedy na stav zpěvohry za Mayra v letech 1862—1866, když divadelními řiditeli byli nejprve Thomé, pak (od velkonoc 1864) Liegert a na konec (od září 1865) zase Thomé. Neběží při tom pouze o Mayrovo kapelnictví, nýbrž — a to hlavně — o řízení opery vůbec, především tedy o repertoire. Spůsobem přímo nepochopitelným vyvinula se jakási tradice o výborném prý stavu české opery v době té; v letech sedmdesátých nejednou vzpomínáno si zejména režimu Liegertova jakožto »zlaté doby« české zpěvohry, jakožto skvělých, čestných okamžiků v dějinách jejích — a hrot líčení takového obracel se ovšem proti Smetanovi, na prospěch Mayrův. Ba stopy nazírání takového nezmizely ani podnes. Proti tomu sluší právě na tomto místě ohraditi se co nejrozhodněji; neboť podobné historické nepravdy jsou nebezpečné, protože téměř nevyplenitelné, vyslovují-li se s dostatečnou smělostí a přijímají-li se s nedostatečnou kritikou a kontrolou — a oboje dělo se v našem případě.

Jako první kapelník nového ústavu byl si Mayr úplně vědom technických obtíží, na něž naráželo uvedení zpěvohry do Prozatímního divadla, a ve věci té úloze své hleděl dle možnosti dostáti. Za půl čtvrta roku svého kapelnictví vypravil asi dvacet oper, jež byly opravdu novinkami pro české obecenstvo. Ostatní pak, i když snad nedávno před tím byly po česku dávány v starém divadle stavovském, musily se nyní znova nastudovati s personálem skoro naveskrz novým, zejména pokud sboru a orkestru se týkalo, a to prý »potaktech«, jak Mayr sam tvrdil v authentickém výkazu, jejž mám před sebou; vyžadovaly tudíž práci nemnohem menší, než novinky skutečné. Proto Mayr ve výkazu tom všech 52 oper za jeho kapelnictví dávaných po

čítal si jako novinky. Budiž — ač nelze smlčeti, že k prác té bylo také dosti času. V první době Prozatímního divadla totiž vůbec nehrálo se denně a oper dávalo se tak málo, že za prvního ředitelství Thoméova, t. j. (od listopadu 1862 do velkonoc 1864 bylo průměrně jenom 5 operních představení za měsíc; během tohoto půl druhého roku nastudoval 23 zpěvoher.

Za to vlastní umělecké stránky svého úřadu a plynoucí z něho velké zodpovědnosti Maýr vědom si byl mnohem méně. Nebo jaký byl repertoire, jímž česká zpěvohra jeho vedením zahájila svou činnost? Jakými vlivy působila cizí literatura operní v době, kdy domácí produkce naše chystala se teprve k prvním krokům? Běželoť o vkus obecenstva, které tenkráte vyrůstajíc z jádra navštěvovatelů stavovského divadla bylo právě »in statu nascenti« a kromě toho i dvojnásobně vnímavé proto, že rekrutovalo se z velké části z mladého pokolení. Převaha italské opery v repertoiru doby té měla osudné následky. Zabírala průměrem více než 43·5%, v divadelním roce 1863/4 dokonce málem 55%, tedy přes polovici veškerého cizího repertoiru operního. K tomu uvažme, že bylo v oněch letech více než sto zpěvoherních večerů, při nichž cizí hosté — dosti často bývalo jich několik zároveň — zpívali jazykem cizím, valnou většinou ovšem italským. Za neceléhо půldruhého roku ředitelství Liegertova na př. spůsobem tím věnováno bylo z 213 operních představení vůbec asi 80, t. j. značně více než třetina, pohostinským hrám dvoujazyčným, a mezi těmi přes 60 bylo oper italských. Skvělá tehdy světová jména sester Marchisiových, Murské, Štégrovo, Rogerovo a j. v. byla mocným magnetem pro obecen-

stvo, a nimbem, jenž z osobností těch přecházel částečně i na jejich repertoire, získala arci v první řadě opera italská.

Neblahý vliv vlašského repertoiru nemohla odčiniti nepopíratelná Maýrova zásluha, že 17. prosince 1864 uvedl na české jeviště Gluckova »Orfea« a 11. dubna 1866 téhož »Armidu« s úspěchem nejrozhodnějším — při čemž ostatně vděčně musí býti vzpomenuto i obětavé horlivosti divadelního enthusiasta Ferdy Náprstka, jenž velkou část břemen hmotných na sebe vzal. Byly to zajisté památné události — premiéry ty patří také mezi moje nejkrásnější vzpomínky a nejhlubší dojmy divadelní, zejména »Orfeus« s výtečnou Zawiszanskou v titulní úloze — ale zůstaly přece jen ojedinělými skutky uměleckými; neboť co zmohlo těch 25 večerů dvěma dílům Gluckovým věnovaných proti záplavě italského vkusu, když v období, o němž mluvíme, 28 představení dopřáno bylo jedinému »Troubadouru« a 162 italské opeře vůbec? Obecenstvo bylo sice nadšeno při »Orfeu«, ale stejně, ne-li ještě více nadšeno bylo také, když sestry Marchisiovy zpívaly v Donizettiho »Lucrezii« nebo v Belliniho-Vaccaie »Montecchi a Capuletti«. A podobně také leckteré jiné rozšíření repertoiru, na př. »Hugenoty« a »Robertem« (na podzim r. 1864) samo o sobě bylo potěšitelný zjev, ale dostatečnou protiváhu proti panujícímu italianismu přece neposkytlo.

Přerozmanité attrakce, k nimž Liegert a Thomé sáhali nepohrdajíce druhdy ani čirým akrobatstvím, měly arci přiznaný hlavní účel ten, aby hmotně zabezpečily řádné umělecké vedení Prozatímního divadla; ale Liegertovi prostředek ten nadobro selhal: řiditelování jeho skončilo v srpnu 1865 značným deficitem (jejž noviny udávaly na 16.000 zl.). Když pak zem-

ským výborem ani roční subvence českému divadlu nezvýšena, ani nepřijat plán ředitelů obou pražských divadel, Liegerta a Wirsinga, na opětné spojení české a německé opery — plán to zde onde i na české straně, na př. v Slavoji, propagovaný, celkem však ve veřejném mínění našem právem odmítaný — znovu odevzdána správa českého divadla Thoméovi, jenž se jí však následkem válečných příběhů po devíti měsících koncem června 1866 vzdáti musil. Za okkupace pruské v srpnu téhož rohu personal divadelní sám na svůj vrub uspořádal v Novoměstském divadle 18 představení, z nichž 5 bylo operních, Maýrem řízených.

Tím končí první doba samostatného českého divadla, doba to soukromých ředitelů-podnikatelů, a to německých; neboť 27. zářím 1866 nastala změna netoliko osob, nýbrž i soustavy: nastoupilo první české divadelní družstvo a v čele zpěvohry stál jako kapelník — Smetana.

* * *

Stručný tento nástin našich zpěvoherních poměrů v létech 1862—1866 byl nezbytný k poznání té půdy, z níž vzejíti mělo celé další Smetanovo působení ve prospěch českého umění hudebního. Nástin ten stačil by snad i bez přidání podrobnější kritiky, kdyby kritiku tu nebyl kdysi podal — Smetana sám, jakožto hudební zpravodaj Národních Listů. Přehledný obraz této jeho kritické činnosti má pro nás dvojnásobný význam: předně poskytne nám živý, sytý obraz české zpěvohry za ředitelství Liegertova slovy nejpovolanějšího svědka soudobého, za druhé pak doplní nám uměleckou osobnost Smetanovu rysem novým, dosud téměř nepovšimnutým, ačkoliv právě nad míru důležitým.

Jak Smetana se stal hudebním kritikem divadelním, můžeme se domysliti. Do Slavoje, mezi jehož spolupracovníky z počátku sice jmenován není, přispíval r. 1862 i mimo onen známý již článek »O našich koncertech«. Alespoň brzo na to podepsán je pod kritickou úvahou o několika mazurkách Františka Kavána (op. 15., 21. a 30.). Ale zdá se, že Slavoj za nějaký čas mu již nestačil; Smetanův duch žádal si zajisté forum nejširší veřejnosti, proti němuž odborný čtrnáctidenník byl přece jen zákoutím, zejména za tehdejších poměrů, kdy všechen skoro čtenářský zájem soustřeďoval se v politických dennících. Patrně přispěly k tomu i osobní neshody s redakcí Slavoje. Alespoň v létě 1864 byly Smetanovy styky s ní tak ochlazeny, že na př. jakožto řiditel Hlaholu referentem Slavoje obviněn byl z neochoty k Laubovi, jenž tehdy v Praze pořádal koncerty, a tím přinucen k polemické odpovědi na svou obranu. Ostatně i v kritikách Slavoje ukazují se stopy tohoto ochlazení, ba snad s tím souvisí i to, že později, začátkem června totiž, poděkovali se dokonce Smetana, jakožto předseda a Ludevít Procházka, jakožto jednatel hudebního odboru Umělecké besedy. Není tudíž divu, že na jaře 1864 Smetana neobrátil se k Slavoji, když chtěl nespokojenosti své s českou zpěvohrou dáti průchod, a poněvadž Shakespearovou slavností na sklonku dubna byl se octnul v popředí českého ruchu hudebního i pro zraky obecenstva opodál stojícího, je pochopitelno, že Národní Listy bezprostředně po slavnosti té, začátkem května r. 1864 rády ho přijaly mezi spolupracovníky své.

Krátký čas před nastoupením Smetanovým neměly Nár. Listy ani zvláštní rubriku pro divadelní referaty, umísťovaly je mezi lokálkami. Ještě 12. dubna 1864

nepodepsaný recensent netoliko chválí ředitelstvo za pohostinské hry koloraturní zpěvačky Brennerové, nýbrž přímo vybízí k jejímu engažování, ačkoliv česky neuměla a na našem divadle pouze italsky nebo maďarsky — jsouc rozená Uherka — zpívala. Od polovice dubna stal se však v Nár. Listech rozhodný obrat. Ve zvláštní rubrice »Divadlo« zpravodaj podepisující se chiffrou: *II.* začíná vytýkati správě divadelní jednostrannost repertoiru, jenž skoro výhradně pěstuje operu italskou a nevzpomíná na domácí skladatele, »jichž máme již několik pohotově«. V čísle z 2. května 1864 však poprve objevuje se referat chiffrovaný *A* — autorem jeho jest Smetana, jenž se introdukoval hned velmi rozhodnou opposicí, ač ve formě klidné a konciliantní. Později vedle *A* vyskytuje se zhusta i chiffra *B* — druhdy dokonce i *C.* O první těchto chiffer, *A*, je ovšem najisto dokázáno, že náleží Smetanovi; neboť v pozůstalosti jeho zachoval se mimo jiné i koncept operního referatu přímo chiffrou *A* opatřený — nehledě ovšem k samotnému obsahu posudků, jenž shoduje se naprosto s články Smetanovými, jež nalézáme mezi feuilletony Nár. Listů a jichž koncepty rovněž se zachovaly. Pokud pak referatů s chiffrou *B* se týká, i ony jeví takovou shodu s tendencemi Smetanovými, že je musíme považovati přímo za inspirované jím samotným; psal je patrně mladší hudebník, jenž byl na dobro pod vlivem Smetanovým, jakýsi příručí jeho. Že on sám je nepsal, při bližším ohledání s naprostou bezpečností plyne z rozličných důvodů vnitřních i zevnějších. Také mezi vystřiženými z novin referaty, které si Smetana uschovával a vlastnoručně datem opatřoval, jsou výhradně recense s podpisem *A.* Chiffra *C* konečně náleží třetí osobě, která Smetanovi

nebyla již tak blízká, jako *B*; byla to výpomocná síla, která referovala na př. o prvním abonentním koncertu, v němž dával se úryvek z »Braniborů«: Smetana zajisté sám si přál, aby skladbu jeho posuzoval zpravodaj opodál stojící. A skutečně kritik *C* psal o úryvku tom velice zdrželivě — tak, že i na něho dopadá část té satiry, kterou feuilletonista Národních Listů tepal recensenty po prvním abonentním koncertě.

Smetana s chiffrou *A* psal do Národních Listů o zpěvohrách a koncertech od začátku května 1864 do polovice dubna 1865, tedy bez mála celý rok. Od 14. dubna do 14. června 1865 Národní Listy byly zastaveny; čtenářstvo v náhradu za ně dostávalo Finkův Hlas, který měl ovšem vlastního svého hudebního referenta. Když pak v červnu Národní Listy opět směly vycházeti, zanikl Hlas jakožto denník a jádro redakce jeho přešlo do Národních Listů: vedle Nerudy, Vávry a j. v. byl to i hudební zpravodaj Hlasu, podpisující se *l—r*, jenž od té doby trvale zaujal referentské místo v Národních Listech.

Mezi vlastnostmi, které Smetanu oprávňovaly k úřadu kritika, před jinými sluší vytknouti dvě: dokonalou znalost věci a vlastní, živý zájem na jejím prospěchu. Nikdo tuším nebude dnes pochybovati o tom, že r. 1864 skladatel »Braniborů«, klavírního tria, symfonických básní a koncertních polek na základě svých studií a zkušeností byl důkladnějším znalcem umění hudebního a jeho tehdejších požadavků, nežli kterýkoliv jiný z našich hudebníků. A mohl-liž by někdo dokonce nepředpokládati, že odborná znalost věci je první a naprosto nepromíjitelná podmínka vší blahodárné kritiky? A to v oboru umění znalost nejen esthetické, nýbrž i technické jeho

stránky, na níž přece dosažení nebo nedosažení záměrů uměleckých především závisí? Má-li pak kritika býti i účinná, musí býti přesvědčivá, ne pouze logickou a dialektickou správností, nýbrž i onou bezprostřední vřelostí podání a onou bezohlednou opravdivostí snahy, jež nalézáme jen tam, kde kritisující z nejhlubšího přesvědčení cítí se za jedno s prospěchem a pokrokem umění. Vzpomeňme si, že Smetana r. 1858 psal Lisztovi do Výmaru: »Považujte mne za jednoho z nejhorlivějších vyznavačů našeho směru uměleckého, jenž slovem i skutkem jeho posvátnou pravdu hájí a pro ni působí.« (T. II. 14, 15.). A že Smetana sám této přísaze zůstal vždy věrný, že nikdy neztratil z paměti otcovské napomenutí Lisztovo z r. 1854: »Hlavním úkolem umělcovým je v každé době setrvání ve vlastním vnitřním přesvědčení o tom, co je dobré a nejlepší, a důsledné toho vzdělávání a provádění« — toho skvělým důkazem je celý další běh jeho života. Když pak na začátku let šedesátých k tomu přistoupilo nezvratné předsevzetí, působiti výhradně ve vlasti a pro národ, bylo to harmonické doplnění a dovršení onoho uměleckého programu životního, ne jeho porušení nebo odvolání.

Měl-li kdo právo, vystupovati jako kritik sebevědomě při vší své jinaké skromnosti osobní, byl jím Smetana. A on dovedl napsati i slova břitká a peprná, byla-li toho potřeba, a rád si zapolemisoval. Ba myslím, že neminu se s pravdou, tvrdím-li, že k rozhodnutí jeho vystoupiti na kolbišti novinářském přispěl alespoň částečně i způsob, kterým o něm a jeho směru uměleckém psali někteří recensenti, hlavně v Národu a Bohemii. Považoval to za svou povinnost opříti se všemu obmezenému zpátečnictví a připravovati půdu

svým uměleckým snahám pokrokovým — především abonentním koncertům a »Braniborům«. To nebyla malicherná, ješitná osoblivost, to bylo plné, hluboké vědomí o vlastním velkém poslání uměleckém a o zodpovědnosti z něho plynoucí! Nevládl ani celý rok pérem kritickým a přece mnoho dokázal: získal si hlouček věrných přátel do záměrů jeho zasvěcených a pomocí jejich dosáhl alespoň nejbližších tehdy cílů svých. Proto také neváhám spatřovati v Smetanovi velkého kritika pro rozvoj hndebního ruchu našeho epochálního, ačkoliv neznal žádného pozlátka, ani krasořečnictví, ani hloubavosti. Ba, hledím-li k oněm jeho úspěchům, právě proto zdá se mi býti velikým — v prosté nelíčenosti, upřímnosti a jistotě kritik svých. — — —

Ukázky této jednoroční žurnalistické činnosti Smetanovy podám zde jenom potud, pokud mistrovo autorství bezpečně je pověřeno buď chiffrou *A.* v žurnále, buď zachovanými koncepty. To, co bylo tištěno, uvedu ovšem i tak, jak to tištěno bylo, doplňky některé z neuveřejněných konceptů v doslovném překladu vlastním. Smetana totiž své články a kritiky spisoval po německu, patrně jen proto, že netroufal si česky psáti věci pro tisk určené; neboť soukromé zápisky jeho v kalendářích atd. v době té jsou již české.

Řadu ukázek nejlépe zahájí tři feuilletony o poměrech zpěvoherních vůbec jednající a Smetanův celý programm v nejhrubších rysech obsahující, tudíž nad míru zajímavé a důležité. Byly otištěny v Národních Listech 24. června, 15. a 22. července 1864. Dle nadpisu mělo se původně jednati také o jiných ještě stránkách »veřejného života hudebního v Praze« — ale

Smetana přestal na opeře, na ostatní nedošlo. Tyto tři feuilletony podávám zde ovšem celé a doslovně.

* * *

VEŘEJNÝ ŽIVOT HUDEBNÍ V PRAZE.

I. Opera.

V posledním čase přišly záležitosti českého divadla skoro co běžná otázka na denní pořádek v uměleckém rozhovoru Pražském. Příčinu k tomu zavdaly, jak známo, pohostinské hry, z nichž jedna druhou stíhala, čehož nevyhnutelný následek byl, že repertoir uváznul v stagnaci.

Namluvilo se v žurnálech, i německých, a již i v těchto listech mnoho o tom a napsalo se již tak mnoho pravdivého o záležitosti této, že zbytečná ta až dosavad napomenutí nechceme seslabovati tím, abysme je ustavičně opakovali.

Úkolem těchto řádků jest, promluviti o snahách našeho národního umění na poli hudebním, a tím náleží o p e ř e první místo. České opeře j a k j e s t, budiž naše pozornost nejprvé věnována. Pak nám budiž dovoleno, bysme směli pronésti skromné svoje mínění veřejně a bez bázně o tom, j a k o u b ý t i m á, aby požadavkům umění, aby přáním všechněch pravých a upřímných umělců a ctitelů umění domácího, aby potřebám a pravému užitku našeho národa učinila zadost.

Hledíme-li nestranně a jen objektivně na českou nynější operu, vyznati musíme, že nynější její stav není dle toho, aby vzbuzoval důvěru, že konečně vybočí na cestu k tomu určenou, aby osvědčila pravou výši našeho národního konání uměleckého a našich snah uměleckých; že se stane centrálním středištěm veškerého domácího světa uměleckého — že tedy svou nejprvnější a zároveň nejvznešenější úlohu vyplní.

Jest si naše opera této úlohy vědoma? Podává nám zaručení, abysme jí uvěřiti mohli, že ví, čím býti má? Ano, zkouší se snad tedy alespoň přičiněním svým, abysme krásné tyto sny jen sníti mohli? — Nikoliv.

Úloha její zůstala ještě posud tatáž, kterou plnila již před léty: pouhý to amusement obecenstva, s tím jediným toliko rozdílem, že nyní — bydlí ve vlastním svém domě. Repertoir sám obsahuje z větší části díla, jichžto jen malá část má ceny v hudební literatuře.

Nejvíce to špatné české překlady, o jichžto ceně co překladů dodati můžeme, že jsou to pravé šablonovité, neřku-li jarmareční práce. Z těchto tak zvaných českých oper předvádějí se jistá díla vždy a ustavičně spůsobem obecenstvu, jejž odpustiti nelze, a sice opakují se s jistou svévolnou, utuhlou neústupností tak často, že se jen diviti musíme, kterak všeobecné žaloby na tuto věc na jistých místech mohou vzbuzovati zase jen podivení.

Jediný vývoj naší opery jest ten, že z větší části svěží její síly předvádějí také svěží a živá představení. Ensembly jsou, k jich chvále to budiž řečeno, často lepší, než v opeře německé a solisté nejsou daleci toho, aby se solisty opery německé zápoliti mohli. Síly tedy jsou zde, abysme konečně na svých nohou stáli a **národní operu** založiti mohli. Bohužel zneuznává se tato úloha.

Zkoušelo se hrami pohostinskými dodati naší opeře jakéhosi lesku, a počítalo se na zvýšenou pozornost obecenstva. Rozhodná to chyba! — Ústavu samému jsou hry pohostinské uznaných, výtečných zpěváků teprvé v druhé řadě k prospěchu, jelikož náš domácí personal se od nich naučiti může, kterak se má zpívati a hráti. Zdali divadelní kasa mnoho prospěchu z toho má, ví ona bezpochyby lépe nežli my. Avšak pokroku našeho domácího umění nepřinášejí hry pohostinské nejen užitku žádného, alebrž škody patrné, neboť jsou příčinou oné stagnace, ba reakce v organismu takového ústavu, který má hlavně representovati výši uměleckou celého národa. — Kterak se musejí obehrané, mnoho- a mnohokráte slyšené opery dávati — hostu k vůli! V jakém často zakrsání! S jakým to chaosem všech možných řečí a nářečí! Rozpomeňme se jenom na čas nejnovější. Jest to pěstování domácího umění?

Žaluje se na malé účastenství obecenstva. A to ne právě. Obecenstvo jest vždy ochotné a obětovné, kde se mu podává něco dobrého. Potvrdilo se to vždy a všude a po-

tvrdí se to také v budoucnosti, pakli se jen zabočí na cestu pravou. Avšak žádati, aby slyšelo opět a opět opery, které zná již přes třicet let, a to jen z pouhé obětavosti, aneb jen proto, aby tomu či onomu Manricovi, Edgarovi, té či oné Lucii aneb Lukrecii podiviti se mohlo, jest způsob zcela zvláštní.

České obecenstvo bohudíky není ještě tak blaseované, aby se musilo jen mimořádnými, opojujícími prostředky podněcovat; avšak není také tak docela naivní, aby nepoznalo prázné a bezvýznamné věci a aby je neodsuzovalo.

Příště ukážeme, kterak opera zařízena býti musí, aby za prvé se stala domácí, národní a za druhé, aby stála na výši, která jest našeho národa důstojna.

[24. VI. 64.]

II.

V předešlém článku ukázali jsme, kterak naše česká opera dosud málo se snažila, osvědčiti se co ústav umělecký, jenž by vysoké své úlohy byl si vědom.

Dnes si dovolíme upozorniti ji na tuto úlohu a při tom podotkneme, co od našeho ústavu operního vším právem očekáváme, aby se pohyboval a udržel na výši své v hudebním umění dobře zasloužené pověsti.

Dalecí každého blouznění, ohražujeme se již napřed proti každé podobné předhůzce, na nejpraktičtějším stanovisku stojíce, a sice na statu quo, na jakém se naše jeviště nyní nachází, při čemž možnosti i nemožnosti našich požadavků dokonale uvážíme a poměrům přiuspůsobíme, které — bohužel — dlouho ještě změněny býti nemohou.

Pěstování domácího umění jest první a nejkrásnější úloha naší opery.

Žeť to její úlohou, ba povinností jest, o tom nelze ani pochybovati a sotva se kdo najde, kdo by to popírati chtěl — ani ředitelství opery nevyjímaje. — Kterak se ale má věc ta uskutečniti?

Před rokem ještě bysme byli řízení naší opery přivedli do nesnází, kdybysme byli něco podobného na ní žádali,

dnes více ne. Jeť vůbec známá věc, že jsou na světě operní skladby domácích hudebníků, že jest jich tolik, aby na několik let repertoir se jimi naplnil. Vždyť jsme slyšeli již zlomky z jednotlivých oper v síni koncertní; tak jmenovitě z »Horymírova skoku«. Proč neodváží se ke skoku ze sálu žofínského do blízkého zatímného divadla? Taktéž jest známo, že, pakli jsme dobře zpraveni, tři nové opery o Harrachovu cenu se ucházejí. Proč netlačí operní ředitelství na to, aby konečně byl uveřejněn výsledek k jeho vlastnímu prospěchu, an konkurenční práce již celý rok leží, aniž by se o jejich osudu něco vědělo?

Ba neškodilo by, kdyby sama intendance věci se ujala. Či se myslí, že času dosti, až se výsledek někam ad calendas graecas odkáže? Anebo se myslí, že jest povinností skladatelů, prositi slavné ředitelství, aby jim proukázalo tu milost a jejich díla přijalo? Který skladatel se nabídne sám, aby dílo jeho bylo přijato? Nemusí-li se obávati, že se mu tato milost přičte za skutečnou mzdu, kdyby se jeho opera provozovala a na repertoiru udržela? Zde přicházíme na pole, které by nás příliš daleko odvedlo od našeho účele, a sice administrativní záležitosti, k čemuž však nemáme tenkrát ani chuti, ani místa. Jen toto dáváme direkci na uváženou. Chtěla-li by při obstarávání nových děl spořiti, pak by věru velmi špatně špekulovala, nejšpatněji ale, kdyby se domácím umělcům odměniti nechtěla.

To by se ale státi musilo dílem zakupováním děl, dílem beneficemi, dílem tantiémami, mělo-li by řízení naší opery míti nějakého vlivu na domácí umění. A že toho vlivu dosíci musí, jest patrno, ležíť to ve vlastním prospěchu jeho. — Dobrý prostředek byl by také ten, kdyby ředitelství mělo péči o dobrá libreta, kdyby buď vypsáním cen aneb bezprostřednou úmluvou u básníků obeznalých je obstarávalo a nejlepší z nich aby těm komponistům odevzdalo, k nimž má plnou důvěru, že něco utvoří, co je schopno života. Ostatně dá se privátní cestou mezi skladateli a ředitelstvem ještě ledacos uskutečniti, co se zde jen všeobecně naznačilo. O dobrá libreta jest ale větší nouze, než o dobré komponisty.

Jestliže slavné ředitelství ale ročně jen dvě domácí opery co novinky předvede, pak učinilo své povinnosti za

dost a její umělecké horlivosti se vzdá všechno uznání. Při tom zajisté i kasa pochodí dobře, i kdyby novinky neměly tolik síly životní, aby se na repertoiru udržely. Neboť obecenstvo žádá vždy něco nového, a dostaví se v prvních 2 až 3 provozováních zajisté v tom počtu, aby alespoň všecky útraty zapraviti se mohly. Ostatně nesmí se zapomínati, že si obecenstvo sami vzdělávají a zvláště naše obecenstvo že jest vždy obětavé, jedná-li se o dobrou věc, jak jsme již řekli.

Druhá úloha jest, nezanedbávati naše starší skladatele domácí. Veškerá díla cizozemská musejí se teprve překládati; proč se to neděje s pracemi našich skladatelů v řeči německé komponovanými? Proč se nepředvede Škroupův »Kolumbus«, jenž by byl nad to ještě novinkou? Proč se zapomíná na Kittlovy »Francouze u Nizzy«? Tato opera věru jest lepší, nežli mnohé, co se v posledním čase s houževnatou tvrdošijností provozují. Kde zůstávají ještě jiní skladatelé a jich skladby?

Dále bylo by na čase, seznamovati nás také s operami našich bratří kmenovních, jako s Glinkou, Moniuszkem, Rubinsteinem a j. Posledního skladatele »Děti pouště« bylo i ve Vídni a to s mnohou pochvalou dáváno.

A nyní kdyby se chtělo přejíti k nejznamenitějším dílům jak klasikův, tak romantikův — kde je máme? Kde jest Mozartova »Svatba Figarova«, která jest již dávno přeložena do češtiny a před roky se často dávala; kde jest »Don Juan«? Kde Beethovenův »Fidelio«!

Dává-li se na našem jevišti Goethův »Faust«, nemusí se lekati totéž jeviště velkých hudebních dramat skladatelů německých; mohl by se provozovati i Wagner, ovšem kdyby patřičná místnost k tomu byla! Avšak to má čas! Bylo by věru komicky mysliti, že vše to, co jsme zde krátce naznačili, naše opera již vyvésti měla. Chtěli jsme jen ukázati, z jak náramného pokladu operní literatury naše ředitelství těžiti může, dovede-li snahy umělecké sjednotiti s prospěchem kasy. Naše česká opera musí činiti náběh k nějakému většímu činu. Kdyby byla kdy jen to učinila, věru že by nám byla tyto řádky — možná, že to práce Sisyfova — uspořila. Avšak o pověst dobré domácí opery musí se celý

národ starati, nečiní-li to ti, jimž činiti to přináleží. A proto jsme zde zaznamenali svá přání, svoje požadavky.

Jest náš repertoir umělecky uspořádán, může vždy ještě dávati při tom vlaské ač otřepané opery, jako Montecchi, Belisara, Lucii a j. pro ty, kteří po nich prahnou.

Poslední, co od naší opery žádati máme: jest svědomité, věrné, ryze uměleckým duchem provanuté provádění děl. Nedostačí tu jen povinnost zevnější, která upomíná více na hůl kaprálskou, než na taktovku. K tomu jest zapotřebí oduševnění materie. — Opery nesmějí býti musikální produkce, kde jen se zpívá, aby se zpívalo, kde dostačí, aby vše šlo v taktě a nic nevázlo, kde vždy hlavní věci jest taktovka. Opery musejí se povznésti na drama, při němž zapomínáme na zevnější mašinerii vedení.

Jest vše to, co v těchto řádcích připomínáme, nemožné? — Naopak, jest to jediná cesta, po níž se možná dodělati cti, jež náleží našemu národu co rodilému hudebnímu národu před celou Evropou, a jež v prospěchu každé direkce více leží a lépe se odměňuje, než nynější stagnantní, duchamorné hospodaření.

[15. VII. 64.]

III.

Pakli jsme vylíčili v krátkosti, jaké požadavky máme k direkci, pak musíme zase také na tom stát, aby i direkce měla vyplněné všecky podmínky, by povinnostem svým dostáti mohla. A takováto hlavní podmínka jest stavení samo.

Mluvme zde upřímně: jest nynější zemské divadlo stavením operním? Tvrdíce toto, nechtěli bysme ubíhati v nebezpečí, státi se snad směšnými. K úkolům opery zajisté není zatímné divadlo vystavěno, sice bysme museli pochybovati na znalosti věci těch pánů, kteří stavbu protegovali.

Zatímné naše divadlo povstalo, aby se co možná nejrychleji ve vlastním domě hráti mohlo, ta jest jediná příčina. Všechny ostatní důvody těch pánů, kteří čin tento v lesklejší světlo stavěti chtějí, jsou více méně absurdní, a

se stanoviska uměleckého jim naprosto přisvědčiti nelze. Kdyby naši herci a zpěváci měli na dlouhá léta hráti v této malé prostoře, jež spíše domácímu jevišti přirovnati se dá, nevzdělali by se; naše obecenstvo by se provozováními, jež více skizami než výtvory zůstati musejí, nepřilákalo a nenavykalo, nýbrž odvykalo; básníci a komponisté by nebyli pobádáni a vybízeni, ale v předvídání polovičného zdaru spíše odstrašeni.

Enthusiasté prozatímného divadla poukážou nám na dosavadní veliké výsledky zatímního jeviště co na hlasitá fakta. Na to odpovídáme zcela jednoduše, že na jevišti důstojném a prostranném musely by býti tyto výsledky, ne-li právě tak velkými, zajisté daleko většími. Enthusiasté prozatímného divadla volají: »Děkujme bohu, že máme prozatímné divadlo!« My ale odpovídáme: »Ano, ale prosme boha, aby nás brzy z něho vyprostil.«

A vskutku jest velmi na čase, že se konečně zase jednou pomýšlí na to, vystavěti našemu umění důstojný chrám. Nemohlo nám býti tudíž nic vítanějšího než vyšlá právě brožura p. Fričova »Stavme velké divadlo národní«, kde všechny záporné důvody se důkladně vyvracují. Poukazujeme všecky upřímné přátele velkého definitivního chrámu umění na časový tento spisek, a nezbývá nám, leč připojiti ještě některé poznámky se strany hudebního umění, jež se týkají opery, abysme ukázali, jak i s tohoto stanoviska jest větší jeviště nevyhnutelně nutné.

Pakli že v tragediích a větších dramatech vůbec na komparserii, na průvody a podobné často se klade jistá váha, an nejsou-li tyto dostatečné (ku př. dva nepřátelské tábory představuje na každé straně něco víc než osm mužů) veselost často jest nevyhnutelná, a kus sám tím z veliké části trpěti může: pak jest vše to při opeře v daleko větší míře platné. Zde se stanou z němých často při dramatech průvodčích osoby, jež hlasitě mluví, snad i křičí a do děje více zasáhají.

Sbor jest v opeře velkým faktorem, jemuž jsou často přiděleny nejkrásnější a nejdůležitější části opery. Pomysleme si na př. na scénu na trhu a výbuch revoluční v »Němé z Portici« aneb na průvod a boj mezi katolíky a protestanty

v »Hugenotech«, nevzpomínajíce ani množství průvodů jiných, pochodů vítězných atd. atd.

Kterak se to musí dávat na našem jevišti? V nejlepším případě tlačí se sboroví zpěváci hustě do předu před hřebeny,[1]) při čemž každý musí se míti na pozoru, aby svými gesty sousedu neublížil. Ostatně ale stojí obyčejně v polokruhu aneb v rovné čáře dle kulis těsně jeden vedle druhého jako stěna a odzpívají bojechtivě svoje úlohy, kdežto se nemůže hnouti ani ruka ani noha, aby nikdo nebyl poškozen.

Tu nepadá vina ani na režii ani na zpěvácký sbor, aniž na koho jiného, nýbrž pouze na těsnou prostoru divadelní. Ale ještě těsnější jest místo za kulisami, kde většímu počtu spoluúčinkujících není možná, aby se k velkým scénám sestavili, což jest často příčinou nejednoho rušení v provozování kusu. Opera ale, jež má rozvinouti masy, nesmí takovéto překážky znáti, nemáme-li se uspokojiti pouze s obrazem nedostatečným. Právě tak se uškodí zpěvné části většího sboru na prostoře tak malé, jakou jest prozatímné divadlo. Akustické poměry jsou zajisté zcela jiné, než na prostoře poměrně velké. Jsou-li zpěváci navyklí na malou prostoru, pak to stojí mnohou krušnou hodinu, mnohý pochybený výjev, než se orgán přiuspůsobí větší nové prostoře. Tak jsou na př. nyní chóry příliš silné, což vzdělané ucho časem těžce nese. Jasnost jednotlivých barev hlasových se přílišnou blízkostí jeviště stírá, tak že často jednotlivé krásy hlasovéhoærediva se ztrácejí, byť by i sebe lépe byly vyvedeny. Podobně se dálo při posledním představení slečen Marchisiových v prozatímném divadle, kde v posledním čtverozpěvu z »Rigoletta« alt skoro zmizel vzdor mohutné plnosti překrásného organu Barbory a vzdor tomu, že plným hlasem zpívala. Ano karakteristické protivy všech čtyř hlasů jen stíží se rozeznávaly, poněvadž hlasové vlny neměly dost místa, aby každá o sobě došla k uchu.

Jiné velmi povážlivé zlo jest prostora orchestru. Místo, na němž nyní orchestr náš hráti musí, jest spíše vším, než orchestrem. Kde kdo slyšel, aby naproti decho-

[1]) Patrně tím míněna rampa prosceniová.

vému sboru té samé velikosti jaké v jiných orchestrech, stál šmytcový kvartet, jenž nanejvýš k hudbě zahradní co do síly stačí! Se čtyřmi violinami, čtyřmi druhými, s dvěma violami a dvěma čelly a kontrabasy nemůže nikdy v pravém poměru účinkovati těleso, jež jest duší celé opery. Dmychači musejí při každém forte naprosto udusiti kvartet šmytcový. Při takovémto sestavení ovšem těžko mluviti o vyšším uměleckém provedení. Na nejdůležitější při opeře — na orchestr — se při stavbě zapomnělo, snad že se vůbec na operu nepomýšlelo. Připadá nám tu radnice v X; když stavení stálo, dvéře a okna scházely. Orchestr jest ale při opeře tak důležitý, jako opera sama a má všude prostoru co možná největší. — Máme-li tedy míti českou operu, musí se pomýšleti na stavbu, jež opeře dostačí, a sice čím dříve, tím lépe. [22. VII. 64.]

* * *

Zdá se mi býti nezbytné, abychom s těmito třemi feuilletony porovnali některé koncepty v pozůstalosti Smetanově zachované, pokud nejsou pouhé formální varianty textů tištěných. Zajímavým tímto nahlédnutím do kritické dílny mistrovy poučujeme se teprve dokonale o hlubokém zájmu, který na věci měl, o jeho živé letoře a jeho náklonnosti k břitkému, ironisujícímu, ač jemně pronášenému vtipu.

Kladu na první místo onen náčrtek, patrně nejstarší, který již nadpisem ukazuje, jak široce založen byl původní Smetanův plán, a nad to obsahem prozrazuje, ne-li vlastní podnět, tož alespoň zevnější pohnutku a nejbližší východisko jeho kritických statí:

NAŠE HUDEBNÍ POMĚRY.

Opera. Koncert. Kritika. Školy.

Kdosi poslechnuv si naši operu byl u vytržení nad pochoutkou sluchu jeho poskytnutou a učinil pak pozoru-

hodný výrok v jistých zdejších kruzích s velikým sebevědomím přijatý, že opera, totiž naše česká opera nemusí se báti žádného srovnání s kterýmkoliv dvorním divadlem! — Nuž, my neznáme tohoto kohosi, nevíme, ký duch jím vládne, nebyli jsme také sami svědky onoho jeho výroku ovšem pozoruhodného, ale milerádi věříme, že jej pronesl. Neboť dejme tomu, že tento kdosi je velký znalec umění a o nic menší přítel dvorních divadel, jež jsou mu snad známa i se svými veškerými nejvnitернějšími tajemstvími. Měl-li pak živě před očima všechny ty křehkosti těchto posledních, když slyšel naši operu, vtírala se mu bezděky parallela mezi oběma, i shledal, že v tom právě není valného rozdílu, není mnoho potěšitelného ani tu ani tam. Představujeme si tedy onoho kohosi jako hudební kapacitu, neboť jinak byl by Národ věru podobnému věšteckému zjevení nepřikládal takovou důležitost! Arci mohlo by býti i naopak, neboť Národ neřekl, kdo byl onen kdosi, nýbrž jen, že byl cestující, Angličan (!?) — a ti jak známo netěší se velké hudební pověsti. Než přestaňme na tom, že byl velkým znalcem, a připneme k jeho mnohoslibnému výroku své úvahy o tom, jakou měrou asi náš ústav operní vyhovuje jeho názorům.[1])

Jiný koncept prvního článku začíná takto:

Hledíme-li nestranně a objektivně na nynější stav naší české opery, musíme se přiznati, že velmi daleká je toho nastupovati dráhu, kterou stala by se národu našemu tím,

[1]) Dle feuilletonu »Národní divadélko«, v Národu 28. února 1864 bez podpisu nebo chiffry otištěného, byl to »cizinec jedoucí z Vídně do Londýna«, jenž několik dní před tím v Prozatímním divadle viděl Shakespearova »Makbetha« a Halévyho »Blesk« a pak oplýval chválou zejména české opery. — Hlavním účelem feuilletonu toho bylo ostatně obhájení myšlénky (Riegrovy) malého prozatímního divadla proti četným jejím odpůrcům, toužícím po národním divadle velkém, definitivním. K odpůrcům těm patřil ovšem i Smetana. — Z data feuilletonu toho plyne, že mistr asi již v březnu 1864 pojal pevný úmysl, vyložiti své mínění o přítomném stavu a budoucích úkolech české opery šíře.

co jest její jedinou úlohou — střediskem veškerého umělectva našeho národa, věrným svědectvím výše našeho uměleckého ruchu a snažení. Máme svou vlastní budovu, předsíň chrámu Mus — máme svou vlastní operu! — Ale je způsob, kterým si opera naše počíná, také správný? Je to onen velký výtěžek našeho mnoholetého dychtění a zápasení? — Je to opera našeho národa, *pravá národní opera*? — Budeš ji hledati marně, milý čtenáři, nenajdeš ji zrovna tak, jako my. Nynější česká opera není ničím jiným, nežli čím byla před mnohými lety, operou všech národů s podloženými špatnými českými překlady, s tím rozdílem, že poskytuje se nám ve vlastní budově, kde někdy zástupci všech pod korunou rakouskou spojených národů s uznání hodnou snášelivostí si dávají dostaveníčko. Kdyby tyto případy byly výjimečné, ničeho bychom proti tomu neměli. Naopak, výteční hosté osvěžují domácí personal, povzbuzujíce ho k větší, úsilovnější činnosti, ano, přáli bychom si dokonce, aby se tak v zájmu ústavu samotného dělo každý rok a uspořádal se cyklus pohostinských her uznaných vynikajících zpěváků. — Ale hlavní věc, *pěstování domácího umění*, nesmí býti snížena na věc vedlejší. — Dosud na poli tom nestalo se ještě pranic, a pokus, jenž učiněn minulého roku,[1]) byl tolik, jako nic. Naše opera pěstuje repertoire, jenž sloužiti má jen tomu, aby jednak obecenstvo si krátilo chvíli, jednak pokladna se plnila. — Bohužel oboje se nedaří, alespoň ne docela. — Obecenstvo je syto věčného toho fadního šveholení vlašského a pokladna při tom pohořívá. — Nemůže ani jinak býti. Naše české obecenstvo bohudíky není ještě tak blaseované, aby jen výstředními prostředky bylo vyburcováno, ale není ani tak dobrácky naivní, aby nezamítalo absolutně prázdné cinkání tonů. — Naše opera, budiž to řečeno k její chvále, se vzácnými výjimkami vykazuje téměř precisní představení. Je to jediná vymoženost naší opery — ale šťastný začátek, jež záhy vydobyl si přízně obecenstva. Jakási formalní přesnost a jistota celku, mladistvě živé vystupování sboru čistě intonujícího, malá sice, ale nerušící

[1]) Míněno tím patrně provozování Škroupova »Dráteníka« a Skuherského »Vladimíra«.

komparserie, k tomu ještě soloví zpěváci dosud netknutí křiklounskou nákazou německé manýry a jejích výkony s velkou pílí stále k lepšímu tíhnoucí, to všechno zjednalo naší mladé opeře brzo příznivou pověst i u jejich nepřátel *zjevných* i *skrytých*, o nichž by nám Bohemia byla mohla leccos vypravovati, kdyby se její napomínání nebylo bohužel poněkud opozdilo, an nynější stav naší opery pověst její začal již trochu ohlodávati. K rozličným druhům nepřátel zapomněla Bohemia připomenouti ještě ty, kteří svým věčným schvalováním a vychvalováním opeře více uškodili, než otevřená hana. Naše opera mohla se tedy rychle dostati ku předu, kdyby si byla vědoma svého úkolu. Bohužel zneuznávala ho a domnívala se, že zevnějšími effekty zakryje vnitřní prázdnotu ....

Opět jiný náčrtek uvádí se zvláště živě, s vervou svědčící o opravdovém, hlubokém rozhorlení a rozhořčení pisatelově:

»Vlastní operu! Vlastní národní operu! Vlastní budovu s vlastním samostatným řiditelstvím!« — tak znělo přání národa. — Máme svou vlastní budovu divadelní, máme své vlastní řiditelstvo, máme i svou operu — operu národní? O nikoliv! Tu hledal bys marně, ale máme operu — vlašskou, která týden co týden, měsíc co měsíc opět a opět s pravou českou tvrdošijností a nezdolnou svéhlavostí po česku odehrává staré otřepané škváry k užitku a požitku zbožného posluchačstva. — Jaký pokrok učinilo naše jeviště od té doby, co se stalo samostatným? — Žádný! — A pokud věci jsou na dozoru, ještě na dlouho není řeči o nějakém pokroku naší opery. — »Pravda, ale chvála nemá konce, zpěváci jsou výteční, sbory výtečné, ensemble výtečný, slovem všecko uznává se v novinách za výtečné,« odvětí se nám. – Na to odpovídáme pouze otázkou: »P r o č a k j a k é m u ú č e l u ž á d a l i j s m e v l a s t n í o p e r u? Má se opera státi národní čili nic? Státi se více, prostředkem vzdělání?« Jestliže po mnoholetém toužení a zápasení dobyli jsme si konečně vlastního stánku vzdělání, byl tedy snad nynější stav věcí oním v y s o k ý m cílem, jehož dosáhnouti jsme se vynasnažovali? Cesta, jíž se nynější opera naše

ubírá, není cesta umění, není cesta tužeb našeho národa. Chtěli jsme vlastní operu, protože míti svou vlastní, přiměřeno jest důstojnosti národa, jenž má takovou hudební pověst, jako náš. Bohužel podnes po ní práhneme! Předkládají-li se nám od půl druhého roku staré, nechutné škváry a má-li to nazývati se — **českou** operou, ohrazujeme se proti tomu co nejslavněji.

Poukázav pak k tomu, že provozovati sluší především opery skladatelů domácích, pak slovanských, jako Glinkovy, Moniuszkovy, Rubinsteinovy, a připomenuv i řadu vynikajících děl z cizích literatur u nás dosud nedávaných, končí:

Kde se strany státu nelze doufati v zvelebení ducha národního, tam jest povinností ústavů, jakými jsou naše divadla, aby se navzájem samy povznášely a podporovaly. — Jak velkých věcí mohli bychom dokázati, kdyby česká opera a Umělecká beseda daly se sdružiti k vzájemnému působení? — O tom příště. —

Jak veliké nároky činil Smetana na způsob podání provozovaných děl, a jak veliké byly proto obavy jeho, když viděl, kterak česká zpěvohra v skromném útulku svém nenáhle zabočuje na dráhu velké opery, poznáváme z následujícího náčrtku, jenž označen je v rukopise římskou II. a proto dle původního plánu byl asi určen pro druhý feuilleton.

Když národ se toho zalekl, že definitivně bylo ustanoveno, aby se vystavělo prozatímní divadlo malých, skromných rozměrů, pravilo se, že děje se to jen proto, aby naší takořka primitivní činohře před malým, v požadavcích svých skromným obecenstvem otevřeno bylo působiště co možná nejrychleji; že děje se to jen proto, abychom prozatím postavili se alespoň na vlastní nohy, nezávislí od Němců; že děje se to jen proto, aby obecenstvo naše pravidelnému navštěvování divadla přivykalo atd. atd. Slovem:

bylo předpisováno — a my mlčeli. Prozatímní divadlo bylo zde...

Při pohledu na jeviště a na prostranství orkestru bylo nám jasno, že skutečně jedná se jen o operistickou průpravnu (Vorschule), že odvažovati se na víc bylo by dozajista směšné, ač ne-li nemožné. Svědomitým nastudováním lehkých oper francouzské romantické doby Isouardovy, Boieldieuovy, Méhulovy až k Adamovi, zároveň lehčích oper německých a italských byla by nejen obecenstvu spůsobena velká libost, nýbrž vkus jeho nebyl by pokažen a mohl lépe připravován býti na budoucí rozvoj národní hudby operní. Tím byl by pak také pěstován operní obor právě touto dobou na zdejším německém divadle velice zanedbávaný, jenž by i co do výnosnosti řiditelstvu při menším nákladu zabezpečoval větší příjmy, nežli nyní bývají. A jestliže hudebník nemohl nelitovati toho, že bohužel začínati se musí od alfa, má-li se dospěti k omega, přece byla by možná útěcha, že za těchto trudných zevnějších poměrů činí se všechno to, co rozum a posvátnost umění činiti dovolují, a že kdyby jednou opravdu došlo k budování chrámu umění důstojného, musilo by se pak účtovati se všemi spravedlivými požadavky. — Avšak ejhle, místo síliti naše líbezné naděje v lepší časy, přiznali za nedlouho pravou barvu. Již žádné prozatímní divadlo! — Žádnou operistickou průpravnu! — K čemu pak? — Velkou operu, pravilo se nyní, velký, s každým jiným divadlem směle závodící ústav operní! — Sotva věříme svým udiveným očím, když pohlížejíce na malounká ta prkna zaslechneme slovo: velká opera! — Než zůstaňme při historickém vzniku tohoto pompésního názvu naší opery! — Sotva že prozatímní divadlo, za správy Thoméovy ještě pravým tímto jménem svým nazývané, bylo otevřeno, opera za velkého účastenství obecenstva brzo začínala s vysoka a předkládala nám některé dávno otřepané vlašské slátaniny. Prvním vystoupením Veckovým [1]) svedená správa divadelní snila

---

[1]) Čeněk Vecko (1834—1874), tenorista s neobyčejně krásným hlasem a slušnou obratností hudebnickou ale bez nadání hereckého, brzo přešel k divadlu. německému.

již o hrdinných tenorových úlohách pro něho, a to co možná nejdříve, nežli ještě zpěvák ten dovedl na jevišti volně choditi. Tak objevily se »Němá«, brzo na to »Troubadour« jakožto předchůdci a hlasatelé velké opery. Mezi tím k zušlechtění národního vkusu dávali se »Montecchi«, »Belisar«, »Lucrezia«, »Lucia« po sté a po tolikáté opět a opět, francouzské a lepší německé zpěvohry druhu shora naznačeného jen ob čas se vyskytovaly jako oasy v tomto suchoparu pouště. — V tomto smutném stavu věcí zakmitl nám ještě paprslek slabé naděje — doba změny řiditelstva. — Připadalo nám to jako svaté příští slíbeného Mesiáše, až nový řiditel bude spravovati české divadlo výhradně. — Slíbené časy ty se dostavily, velké přípravy, obrovské námahy, mocné zvuky pozaunové do všech úhlů světa napřed nám ohlašovaly, že nastává zlatý věk naší opery! — A teď je zde, ten zlatý věk! — Velká opera učiněna pak zásadou. Dřívější náběhy k ní zdály se býti již překonány, **velká opera** předem ustanovena za normu. Ale jak se s ní započalo, snad na základech národních se zřetelem k vývoji domácího umění? — O nikoliv! — Vždyť takových základů není. Aby se nám k nim dopomohlo, počalo se odehráváním starých prvním řiditelstvím nepočítaně opakovaných italských oper, »Lucie«, »Lucrezie« — a »Troubadoura«. Pokrok byl v tom, že »Montecchi« a »Belisar« dosud se nedávali. Ale **velká** opera být musí! — Avšak osudná malá prkna tam nahoře, na jevišti! — Nic nedělá! — Mezitím engažují se za velké gáže výborné síly operní, doplňuje se sbor, přibírá se druhý (?) kapelník, sestavuje se též jakýsi balet, ostatně jen z ženských členů, slovem: činí se vše, abychom měli velkou operu. Jen na jedno se zapomíná, na potřebné k tomu prostranné jeviště! — Z prozatímního divadla stalo se teď Král. české zemské divadlo, titulem tím je jevišti pomoženo! — Konečně správa sama nahlíží, že netoliko jeviště jest velmi malé pro velkou operu, nýbrž i hlediště; neboť to i při vyprodaném domě nekryje nesmírný náklad gaží operních. Co teď? — Najímá se za několik tisíc ročně Novoměstské divadlo. Jinými slovy: uniká se Scylle, aby se padlo do jícnu Charybdě. — Malounká prkna na nějaký čas jsou opuštěna, ale za to zejí

na nás obrovské prostory Novoměstského, jakoby se nám potupně smály, co že zde chce náš sbor 16 mužů? Co tam bylo přeplněno, je zde prázdno. Stojí-li zpěvák v předu, u rampy, kryje on sám celý v zadu stojící válečný zástup 16 mužů, i kdyby tento sebe zuřivěji křičel, jako někdy na nábřeží činíval. Akustika v Novoměstském divadle z jeviště uniká stropem vzhůru do čistého tmavomodrého étheru nebeského, pozemšťané jen jakoby tušili, že něco zaslechli! [1])

Zdá se mi býti zcela jasné, jak ony tři feuilletony Národních listů vznikaly. Umělec, jenž idealní cíle své bral tak naveskrz do opravdy a každou všedností, mělkostí a nerozumností v oboru svém cítil se v hloubi duše uražen, výbuchem spravedlivé nevole nad vede-

[1]) Leckterý z požadavků, vyslovených v Smetanových feuilletonech nebo v konceptech k nim jakož i při jiných příležitostech, splněn byl ještě za Mayra, zajisté ne beze všeho vlivu Smetanova naléhání. Brzo objevil se na repertoiru »Don Juan« a po něm přišla i »Figarova svatba«, mezi oběma pak uvedeni na české jeviště »Hugenoti« a »Robert ďábel«, k nimž ostatně právě tenkráte obecná pozornost obracela se i proto, že 2. května 1864 Meyerbeer zemřel. Glinkův »Život za cara« dáván 29. srpna 1866, Rossiniho »Tella« Mayr začal studovati, ale byl proveden až za řízení Smetanova 14. prosince téhož roku. Když pak Smetana se stal kapelníkem, získán českému repertoiru Gounodův »Faust« (6. VII. 67), Moniuszkova »Halka« (28. II. 68), Beethovenův »Fidelio« (21. I. 70); po odstoupení Smetanově došlo i na Kittlovu operu (20. IX. 75) a po desíti létech v Národním divadle konečně na první operu Wagnerovu, »Lohengrina« (12. I. 85). Škroupův »Kolumbus«, jehož partitura ostatně beze stopy zmizela, vůbec nikdy nebyl provozován, a Rubinstein na české jeviště neuvedl se »Dětmi stepi«, nýbrž po mnohých létech »Démonem«. — S pěstováním velké opery v Prozatímním divadle smířil se Smetana vlastně již po úspěchu »Hugenotů« a »Roberta«; a jakmile rozhodnuto bylo o stavbě velkého Národního divadla, mohl ovšem tím spíše snášeti všechny nedostatky malého jeviště, i když se stal kapelníkem jeho, ale pravý rozvoj umění našeho přece jen očekával od Národního divadla.

ním české zpěvohry ulevoval si náčrtky vrženými spěšně na papír, jenž mu právě byl po ruce.[1]) Odtud jejich svěžest. Ale prvním náčrtkem Smetana nikdy se nespokojil; předělával ho opět a opět, a to nejen slohově, ale i věcně, ba někdy docela jinak začínal. Zajímavé pak při tom jest, že koncepty stávají se změnami těmi celkem mírnější, klidnější, ztrácejí nejeden osten, nejeden úsměšek, až konečně tištěné feuilletony mají ovšem formu poměrně nejmírnější, nejkonciliantnější. Věc ta sama sebou zajisté je úplně přirozená, zejména u povahy, jakou byla Smetanova. Ale domněnka, že se mírnil zároveň i proto, aby vyhověl buď redakci listu, jenž zajisté ochotně přijímal opposiční kritiky Smetanovy, ale přes jistou míru přece engažovati se nechtěl, buď pokynům přátel, kteří ve vlastním jeho zájmu báli se následků příliš ostrého vystupování, nedá se jen tak zhola odbýti. Jeden zjevný doklad toho, že neotiskovalo se všechno, co napsal, brzo uvidíme.

* * *

K myšlenkám podobným těm, jež rozvinul šíře ve svých programových feuilletonech, vracel se Smetana rád i v referatech operních. Přes tu chvíli nejen že káral jednostranný repertoire, nýbrž naznačoval i směr, kterým se dle jeho mínění česká zpěvohra bráti měla. Zde několik ukázek — ovšem jen z těch recensí, které mají chiffru *A.*[2]) Hned v první z nich, týkající se

[1]) Některé z těchto konceptů psány jsou na prázdném místě, jež hojně poskytoval velký čtvercový formát několikařádkových formalních dopisů peněžních záležitostí se týkajících, nebo zase na rubu konceptů jiných.

[2]) V závorkách na konci citátu poznamenává se vždy datum listu, v němž referat byl otištěn.

»Lukrezie Borgie«, v níž začátečnice vystoupila v titulní uloze, ozývá se takto:

»... Budiž nám dovolena otázka: jak dlouho ještě podávati se nám bude podobný repertoire? — Spokojíme se rádi s odpovědí, že pohostinské hry sl. Brennerovy jiný (totiž: nežli vlašský) repertoire nepřipouštějí; dobře — ale k čemu i s ostatními silami stále jen italská hudba se nám předvádí? Nepochopujeme, komu má takové počínání si sloužiti, umění či obecenstvu aneb řiditelstvu? Prvním dvěma zajisté ne, a prospěch řiditelstva by toho žádal, aby se konečně od této dráhy upustilo. Věčné opakování se zpěvoher, jako na př. »Montecchi« aneb »Belisar«, které téměř ode všech divadel již dávno dány byly na zasloužený odpočinek, svědčí o podivné umělecké snaze naší operní režie. Doufejme však, že bude líp! S ohledem na opravdu výtečné síly naší zpěvohry a s ohledem na velmi chvalnou snahu našeho řiditelstva chceme s důvěrou hleděti do budoucnosti. Můžeme čekat!...« (2. V. 64.)

Kamenem úrazu byla ovšem Smetanovi přes všechnu jeho benevolenci dvoujazyčnost zpěvoherních představení, nezbytný to následek ustavičných pohostinských her zpěváků a zpěvaček všech národů: »Ve zpěvu (arciť při zpěvohrách, kde absolutní hudba jest hlavní věcí, jako při vlašských) jest to ještě snesitelné . . . . . neboť posluchač může si přimysliti kteroukoliv řeč, nerozumí-li zpěváku, a přijde-li to k nejhoršímu, spokojí se — krásnou melodií. Jinak jest tomu ale při zpěvohrách opravdu dramatických, kde slovo a hudba jeden mají míti výraz; tu musí zpívati se jedině v řeči obecenstva.« (12. V. 64.) A hned na to: »Znamenitá míchanina to bude, až sl. Brennerová vedle p. Stégra (jenž zpíval italsky) bude zpívati po maďarsku a naši zpěváci po česku. Co vše nemusí snášeti ubohé umění, že je jmenují

— kosmopolitické. Ve vlašských operách to ještě snášíme, ale jak to přec vadí v scenách dramatických, kde v slovu leží síla myšlenky, již jednou jsme poukázali.« (14. V. 64.)

U příležitosti pohostinských her Stégrových ostatně nespokojenost Smetanova projevila se způsobem přímo drastickým. Slavný tenorista vystupoval totiž v »Lucii« (Sir Edgar byl snad nejeffektnějším jeho výkonem), v »Troubadouru«, v »Lucrezii Borgii«, v »Otellu«, a Smetana trpělivě referoval, ovšem ne bez stesků na repertoire a na dvoujazyčný zpěv. Když však 1. června Stéger zpíval po druhé Gennara v »Lucrezii« (s přidaným 3. aktem »Otella«), napsal Smetana následující obrněný protest, jejž podávám dle konceptu chiffrou *A.* podepsaného a v pozůstalosti Smetanově zachovaného:

»Lucrezia Borgia«, zpěvohra od Donizettiho. Gennaro pan Stéger. — Vážený host odpustiž nám, jestliže se bez obalu přiznáváme, že tentokráte nemohli jsme se k tomu odhodlati, abychom tuto operu po tolikáté a tolikáté, opět a opět si poslechli. Trpělivost sahá jen do jisté míry — pak praská. — Uváží-li vážený host, co to znamená, musíme-li přes tu chvíli poslouchati tyto přisládlé melodie za průvodu věčně stejného tancovitého rhythmu, poněvadž jednou tato debutantka zpívá Orsina, podruhé pak ona Lucrezii, jednou tento začátečník dává Gennara, po druhé onen zase Alfonsa, a opakuje-li se to v repertoiru s nekonečnými varianty v obsazení měsíc co měsíc in infinitum, pak shledá to býti přirozeným, voláme-li s Tannhäuserem vracejícím se z Říma: »Mně zošklivil se sladký ten zpěv!« — Toť první stinná stránka pohostinských her na našem jevišti: jednotvárnost, chudost repertoiru. Vede k přesycení, k hnusu. — Výmluva, že náš host nezpívá všechny úlohy vlašsky, zajisté zde neplatí, neboť zpívá ještě leccos po vlašsku, co však na našem repertoiru nestojí, na př. Arnolda ve »Vilému Tellu«. Zpívá-li pak host skutečně jen málo úloh vlašsky nebo francouzsky, ale většinu po německu, co

pak? — Pak dělá se to právě jako nyní, nechává se zpívati střídavě dnes Edgara, zítra Gennara nebo také Manrica a tak vice versa, až pohostinské hry dle smlouvy jsou ukončeny. Jsou-li to utěšené poměry operní, toť jiná otázka, kterou by snad jen Bohemie nebo Národ dovedly správně rozluštiti. — Ale poněvadž nic na světě není tak zlého, aby to nemělo i své dobré stránky, tak i zde: má to tu výhodu, že se konečně obecenstvu toto fádní italské klinkání od srdce zprotiví. A tím se těšíme. Neboť začne-li obecenstvo, jež dlouho, dlouho je spokojeno, na konec žádati, co mu patří, rozmanitost repertoiru totiž, domáhá se toho rázně tím, že ztrácí účastenství na ústavě, a — následky dostavují se bohužel těžké a hluboké! — Nám neprospívají žádné pohostinské hry, nýbrž repertoir umělecky spořádaný, jenž mysl a vkus vzdělává a tříbí.«

Tato zásadní opposice proti pohostinským hrám sáhající k nejkrajnější zbrani kritické, k odepření referatu, narazila však na odpor i v samotné redakci Národních listů; ta neotiskla totiž protest Smetanův, nýbrž opatřila si v čas referat jeho příručího *B*, jenž ovšem nestávkoval a představení »Lucrezie« byl navštívil. Jak oprávněn byl Smetanův boj proti pohostinským hrám, v nichž Liegert a jeho velebitelé spatřovali dokonce závidění hodný lesk české opery, ukázala pozdější zkušenost měrou svrchovanou. Jen v jedné věci se mýlil: v nadějích, jež kladl v reakci obecenstva, které se vlašskou hudbou brzo přesytí. Stal se opak toho: v obecenstvu záliba na vlašské opeře tak hluboce se zakotvila, že po letech ještě i on sám jako kapelník s ní zápasiti musil.

Na toto nebezpečí hrozící z pohostinských her italských poukázal Smetana již u příležitosti špatné návštěvy druhého koncertu Laubova se strany českého obecenstva:

»Účastenství **našeho** obecenstva při prvním i druhém koncertu jest nám — nepochopitelno. Světoznámý hudební národ mívá také někdy málo zalíbení v **dobré** hudbě. I Homér někdy dřímal. — Než chceme pro tentokráte vinu přičísti počasí; jinou příčinu bylo by lze nalézti též v přečetných pohostinských hrách, kterými nyní jsme opravdu zaplaveni.[1]) Vliv ústavu, jakým jest na př. zpěvohra, na obecenstvo jest veliký, a řízena-li tato živly umění nepřejícími, působí záhubně na obecenstvo tak dlouho, až sama padne za oběť svému špatnému směru. Bude-li naše české obecenstvo nedobře moci rozeznávati dobrou hudbu od špatné, ponesou vinu toho veřejné hudební produkce, především zpěvohra, pak koncerty. Zlé následky ale bohužel zastihnou zase jen zpěvohru.« (29. V. 64.)

Velkou nevolí naplnila Smetanu v srpnu 1864 nejsensačnější attrakce divadelní správy Liegertovy:

»Othello, od Rossiniho. — Domácí síly. — Mezi akty jednonohý tanečník p. Donato. — Měl p. Donato okrášliti zpěvohru, aneb měla zpěvohra hostu-tanečníkovi získati co nejčetnější obecenstvo? — Odpověď na to budeme si asi sami muset dáti a to hodně smutnou. — Proč jsme ale také enthusiasty v umění, idealními snílky?! Proč nezpíváme »hosanna« s přátely nynějšího vedení naší zpěvohry?! — Jaký to požitek pro ducha i srdce, když po tragické hudbě Othella ucho naše anglický arciť trochu jednoduchý tanec okouzluje! A jaká příjemná rozmanitost! Bez toho již dávno po ní toužíme, zde se nám poskytuje! Ano my pokračujeme! — — Poněvadž p. Donato tenkrát byl hlavní věcí — proč by jinak byla třetina obecenstva odešla před 3. jednáním? — promluvíme nejdříve o něm, potvrzujíce vše, co posud o něm chvalitebného kdekoli bylo psáno...« (14. VIII. 64.)

Nyní konečně vypukla netrpělivost hudebního referenta Národu, jenž Smetanovu dosavadní kritickou

[1]) Jsou míněny hlavně pohostinské hry Brennerové a Stégrovy, v dubnu a v květnu. Laub koncertoval dvakrát v Prozatímním divadle: 8. a 27. května 1864.

činnost sledoval patrně se zásadním odporem. Vždyť i referent *B* v Národních listech byl před tím o prvním vystoupení Donatově referoval bez protestu a poukazoval — jako všichni ostatní posuzovatelé — jen k tomu, že příznivý dojem obratnosti a elegance hostovy kalen jest přimíseným citem útrpnosti s člověkem, jemuž schází jedna noha. A referent Národa sám po prvním představení dokonce dal se do služeb reklamy beze všeho obalu obvyklou frasí: »Upozorňujeme každého atd.« Odpověděl tedy hned po dvou dnech na onen Smetanův protest:

»Ačkoliv k správě naší opery po tak krátké době jejího trvání »Hosianna« nevoláme, nepatříme přec k těm, kteří pořád nevlídně na naši operu pohlížejí a tanec Donatův za porušení opery považují. Známe jistého hyperkritika, jenž na našem operním obzoru jen mléčnou cestu vidí, při níž skrytě na jevo dává, že by smetanová nás mnohem více oblažila. Dosti možná; leč na experimentování nedržíme a vyčkáme raději saisony k lamentacím, pak-li že se nám k němu příčiny zavdá.« — Útokem tím nebyl Smetana vyrušen ani ze svého klidu, ani z cesty nastoupené; pokračovalť hned v následujícím referatě: »... umění nemá z toho nic. Neboť při všem obdivování se těmto krkolomným evolucím nelze vyhnouti se spojené s tím jednotvárnosti, jako při hře na pianě pouze levou rukou. Zde i tam jest vlastním nejvyšším cílem: obratnost. Protož po ukojení zvědavosti divákovy nic nezbývá. — Pan Donato tančí denně. Nevíme, musí-li to tak býti, litujeme ale upřímně, že tomu tak jest. Neboť že podobné tance nikterak nehodí se k dílům tragického obsahu, každý jen poněkud estheticky vzdělaný nám zajisté přizná, třeba by mistrně provedeny byly. Co by naši páni kolegové tomu řekli, kdyby p. Donato tančil v meziaktech Leara neb Hamleta neb Ifigenie? Myslím, že by jednohlasně proti tomu protestovali. Totéž dovolujeme sobě při tragických zpěvohrách, kde mimo to kontrast hudby k těmto tancům a hudby k zpěvohře křiklavěji účinkuje a každý vzdělanější vkus

uráží.« A dodává pak: Když už to musí býti, t. j. je-li řiditelství smlouvou vázáno, ať p. Donato tančí při operách lehčího druhu nebo komických, jako »Martha«, »Stradella«, »Lazebník«. »Proti tomu ani nejpřísnější kritika nebude nic namítati.« (19. VIII. 64.)

I zde tedy osvědčil Smetana svrchovaně svou konciliantnost; nedal se na ústup, ale byl ochoten k ústupku nejkrajnějšímu. [1])

Vysoké cíle, k nimž Smetana spěl svými kritikami právě tak jako svým působením uměleckým, mnohým byly nesrozumitelné a nepochopitelné. Proto často byl nucen důrazně připomínati, kam míří. »My

---

*) Onen appell k činoherním referentům ostatně nezůstal bez účinku. Když 16. října poprvé vystoupili pohostinsku »američtí umělci páni Harry Walkes a Mr. Neumann, první akrobati z cirque Napoléon v Paříži«, a to v »Životu ve snách«, »velké fantastické hře se zpěvy, tanci a gymnastickými produkcemi«, v níž mimo jiné Mr. Walkes provedl »cestu povětřím na elastickém lanu 60 stop vysokém« a domácí tanečnice tančily »Cancan«, rozhorlil se činoherní referent Národních Listů »—j—« takto: »České divadlo hrozí již skutečně dostoupiti za nynějšího řízení výše, na níž by se i samému p. direktorovi a jeho subdirektorům mohla hlava zamotati. V dnešním nedělním představení vytáhli již na provaze ubohou tu českou Thalii v postavě obyčejného akrobata až k samému stropu divadelní budovy. Hlavní částí dnešní hry bylo skutečně obyčejné gymnastické představení na provaze!« A referent neváhá činiti spoluzodpovědnou též intendanci divadelní, neboť dovolává se smlouvy divadelní, dle které užiti lze domu »k jiným uměleckým představením« (t. j. k jiným nežli dramatickým) jenom se svolením intendance. Ba i činoherní recensent Národu »—c« akrobatické představení v »Životu ve snách« nazval »příliš velkým a smělým attentatem« na shovívavost obecenstva a »tím větším útokem na krasochut intelligence, která divadlo plnila«, a již 19. října přinesl týž list zprávu: »Ředitel p. Liegert zrušil smlouvu s americkými akrobaty, jejichžto produkce u české kritiky nemalého pohoršení vzbudily. Dotčení akrobati odebrali se včera z našeho města.«

přejeme si,« praví na př. v referatě o »Židovce«, »národní dobrou zpěvohru se svědomitější upřímností, než mnohým lidem milo, a právě proto, že považujeme ji za nejvyšší vývin našich národních uměleckých snah, musíme vše na to nasaditi, aby byla rozhodně dobrou, aby byla národní.« (9. VI. 64.)

Žádal jakožto neslevitelnou podmínku povýšené stanovisko umělecké — a to právě u Mayra všude pohřešoval. Rozhorlil se spravedlivým hněvem, když na př. po »Donu Juanu« — jen aby sestry Marchisiovy měly na konec hodně vděčná čísla — hrána mělká, prázdná skladba vlašská:

»K tomuto mistrovskému dílu, k tomuto hudebnímu pomníku přidán co přívěsek, jak ohlášení pravilo, *na všeobecnou žádost* (?!) poslední akt z »Montecchi e Capuletti« dle Vaccaie! — Nemáme slov, abychom tento nedostatek vkusu náležitě pojmenovali. Nemůže nás v tom ani otřepaná frase »na všeobecnou žádost« mýliti; je to s ní jak s posledním, praposledním atd., vystoupením, kde pak po neodvolatelně posledním vystoupení následuje ještě několik posledních. Po Mozartově Don Juanu nemůže *nic* více následovati. Vypadalo by to velmi bledě s uměleckým vkusem našeho obecenstva, aby vyslechnuvši tak nesmrtelné dílo přálo si ještě slyšeti praobyčejnou práci. Nebylo by se tomu arciť příliš co diviti při směru nejplanějšího druhu zpěvoher, které nyní repertoirem naším výhradně ovládají, kdyby konečně obecenstvo nenalezlo obliby v nejkrásnějších a největších plodech hudebních. Bohudíky ale ještě to tak daleko nepřišlo. Naše obecenstvo zachovalo si dosud svou dávnou pověst. Jestliže *jednotlivci* vyslovili přání, aby po Mozartově hudbě pobavili se Vaccaiovou, nemělo artistické řiditelství našeho divadla pranic na to dbáti a bylo by se nepřivedlo v podezření, že samo má tak málo uměleckého vkusu. Jelikož jsme po Don Juanu odešli, můžeme jen o této zpěvohře zprávu podati. Bohužel neuspokojilo nás tak provedení,

jak velice nás potěšil a na čas opět osvěžil duch této hudby...« (16. VII. 64.)

Samo sebou se rozumí, že již výtky Smetanou repertoiru činěné týkaly se především kapelníka Maýra; k tomu přistupuje pak i kritika dirigentské činnosti, přímo k němu se obracející. Zde ukazuje se nejlépe, jak nesmírně rozcházely se umělecké názory obou těchto mužů vůbec, jak naprosto líšila se jejich ponětí o povinnostech a úkolech dirigentových. Smetanovi ani dost málo neimponovala ona od jiných tak vysoko ceněná Maýrova precisnost: považovalť ji za nedostatečnou a oduševněnému, správnými tempy a jemnými odstíny vynikajícímu podání dával přednost před onou čistě mechanickou ctností, jejíž podstata je pouhá dressura. Po letech ještě velmi často a s důrazem to připomínal právě vzhledem k pochvale, které se od starších pamětníků dostávalo Maýrovi jakožto dirigentu; neboť Smetana sám vždy nejvíce si zakládal na tom, že své pojmutí skladby, plynoucí ovšem s plného pochopení a porozumění jejího, dovedl přenésti i na orkestr a tak vdechnouti mu vlastního svého ducha.

Jako kritik hned v druhém referatě (o představení »Troubadoura«) řekl Smetana zcela otevřeně své mínění: »Sbory a zpěvy pospolné byly dobré, což také při stálém opakování jedné věci ani jinak býti nemůže; jen nepochopujeme, proč při jednoduchosti unisonních sborů p. kapelník svou taktovkou tak příliš se ohání. Má tím snad pozornost obecenstva více na taktovku než na jeviště obrácena býti, aby vidělo, mnoho-li potu to stojí a jaká to práce říditi takový již dávno otřepaný sbor?« (3. V. 64.)

Nejvíce dovedl se však Smetana rozhorliti pro nemírné Maýrovo »škrtání« v partiturách zpěvoherních

čili jejich »přistřihování«, jak tomu říkal. Hned z počátku důrazně k tomu poukazoval, že vynecháním sboru za scenou v žalářním výjevu »Židovky« rozhodnutí se Eleazarovo pozbývá potřebného odůvodnění (10. V. 64.); a na totéž převahou dramaturgické stanovisko postavil se i při »Robertovi«: »Ať se vynechávají opakování částí hudebních starou formou vyžadovaná, ano i méně důležitá solová čísla — mohla by se skutečně vynechati leckterá zbytečná kadence neb fermata — jen kdyby neškrtala se pěkná neb k srozumitelnosti děje nevyhnutelně potřebná, podstatná čísla.« (29. XI. 64.)

Aby pak i s hlediska čistě hudebního bylo docela jasno, co žádá, rozepsal se Smetana o věci té u příležitosti provozování »Figarovy svatby« takto:

»Pokud pozorujeme naši mladou zpěvohru, její vývin a pokrok, od té doby doznáváme ne právě potěšitelnou zkušenost, že se stalo při jejím vedení pravým zákonem či snad druhou přirozeností, nepředváděti umělecké plody v původní jich podobě, v jich celistvosti, nýbrž utrhovati od nich, kolik se právě líbí. Hledáme často marně po nějakém trefném důvodu toho, snad v nedostatku potřebného personalu neb v nedostatku potřebné umělosti toho nebo onoho z personalu aneb v nějaké scenické nutnosti. Ale nenalézáme žádného. Neboť potřebný personal jest zde, umělost solistů vystačuje všem požadavkům všech děl dosud dávaných, pro scenerii, jak známo, posud nikdo u nás nesešedivěl, neboť dává se en miniature, co by sebe větší prostory požadovalo. V čem tedy vězí příčina, že se skoro všecky zpěvohry přistřihují a to často nemilosrdně? Touto operací nebyl ušetřen ani »Orfeus«, ani »Kouzelný střelec«, ani »Lazebník Sevillský«, ani »Don Juan«, ani italské zpěvohry a nyní také ne »Figarova svatba«. — Na jiných divadlech vynechávají se někdy pro nepředvídané překážky jednotlivá čísla, aspoň zajisté ne bez důvodů. U nás ale zdá se, že libovůle panuje co jediný zákon v umění. Ať se někdo zeptá,

proč z trojzpěvu hraběnky, hraběte a Zuzanny vynechávají se poslední opakující periody; nevíme, jaká příčina by se udati mohla. Neboť nelze nalézti žádné. Krátce před tím zpívají všichni tři účinkující zmíněné místo velmi dobře, hned na to, kde je opakovati mají, poněvadž Mozartův sloh *naprosto* toho žádá, vynechá se to a učiní se závěrek, který člověka překvapí. Víme, že nedbá se pranic na opravující kritiku; to nám však nevadí, abychom pokaždé na takové libovolnosti příčící se umění poukázali.....« (31. I. 65.)

Škrty v prvním jednání »Hugenotů« charakterisuje takto: »Banket poskytuje, jak se u nás dává, obraz, vedle kterého by Meyerbeer pranic ze stavby periodní byl znáti nemusel, a cizinec musel by si podivný náhled utvořiti o nás, kdyby viděl, jak se čísla škrtají. Když už vynechá se tříosminový takt střední věty, nemohou solová místa Neverse s jeho hosty nikterak odpadnouti, nemá-li porušena býti eurythmie periody. Totéž platí o jiných místech.« (23. I. 65.)

Vedle škrtů samotných i přechody, jimiž mezery vynecháním vzniklé měly se harmonicky překlenouti, dráždily k ostré kritice. Dosud zachovala se v divadelních kruzích živá tradice o Maýrově nonchalanci a bezohlednosti v otázkách takových. Přímo klassický příklad zvěčnil Smetana: při škrtu jednom v »Židovce« poslední harmonie předchozí ponechané části byla *d-fis-a-d*, po škrtu pak beze všeho přechodu pokračovalo se prostě akkordem *e-gis-h-e*, »modulace to, která má nejen za následek oktavy a kvinty všech hlasů, nýbrž i každé organické spojení s dřívějším co nejcitelněji přetrhuje«. (4. X. 64.) — A nejinak dělo se také při transposicích, jež ochotně se povolovaly zpěvákům. V Smetanově referatu o »Lucrezii Borgii« na př. čteme:

»Způsob, jakým transposice do jiné toniny než předepsané se uvádí, jako na př. ve finale do Es-dur místo do

E-dur, není nám posud jasným. Tyto modulační cesty jsou nám ještě neznámými, ač nejsme z těch, kteří právě v modulaci mají jisté předpisy a pedantická pravidla za jedině platné, nýbrž právě v tom ohledu uznáváme pokrok harmoniky a bojujeme proti každé úzkoprsosti. Modulace musí se ale dělati šikovně...« (5. VII. 64.)

Aby se Maýrovi za spravedlivé výtky toho druhu zjednalo alespoň částečné zadostiučinění, objevilo se 16. července 1864 v denních listech »Zasláno«, jímž obě sestry Marchisiovy na konci svých pohostinských her nejlichotivějšími slovy skládají veřejné díky kapelníku Maýrovi — nesmírné nadšení, s nímž obecenstvo bylo sledovalo výkony těchto znamenitých umělkyň, ručilo ovšem i za to, že zrnko apologetické padne na úrodnou půdu. Karolina a Barbora Marchisiovy totiž kapelníkovi neděkovaly pouze za »svědomitou, horlivou činnost, neunavnou, obětovnou pilnost a laskavou ochotu« při četných zkouškách — to činily zajisté plným právem a snad i z vlastního popudu — nýbrž doložily mu ještě, »že při představeních poznaly a obdivovaly, jak precisně díla umělecká pojímá a až do těch nejjemnějších nuancí v ně vniká, jak co výtečný, umělý dirigent všemu vyhověti, i v národní zvláštnosti zpěvu se vpraviti dovede«. Že chvála ta byla hrotem na referenta *A* Národních Listů namířeným, věděl každý a především cítil to Smetana sám; proto reagoval na to svým klidným, jemným způsobem ironisujícím o několik dní později, v referatu o »Bílé paní«, an k některým drobnějším výtkám přidal poznámku, že provedení »nesvědčilo tenkráte právě o tom, že se »vniká až do nejjemnějších nuancí« ...« (22. VII. 64.)

Byla to vypovězená válka mezi kritikem a kapelníkem — pohříchu také mezi skladatelem a správcem

opery. Přes to však Smetana nikdy neváhal pochváliti řízení opery i dirigenta, byla-li k tomu dostatečná příčina. Stalo se tak hlavně uvedením »Hugenotů« do repertoiru, jehož dosavadní téměř výhradně vlašský ráz byl tím aspoň poněkud pozměněn. A ačkoliv Smetana byl svého času nejednou vyslovil vážné obavy před pěstováním velké opery na Prozatímním divadle, přece po prvním jejich provozování (30. října 1864) napsal:

»Předvedení tak velké zpěvohry, jakou jsou »Hugenoti«, jest pro naše malé divadlo zajisté pravou událostí. Co všecko dá se z toho vyvoditi! Dílo schválně psané pro »velkou« operu — na našem jevišti en miniature! — Víře nepodobno — a přece pravda? A jaký výsledek měl tento odvážný pokus? Řekněme to zkrátka — co nejlepší. Co naše síly podati mohou, to podaly; při všech účinkujících byla patrna snaha podati úlohu co možná nejlépe a vzájemný nejchvalnější zápas o přednost. Zkrátka byla to pro naše nynější divadelní poměry vymoženost co možná nejvyšší a lepší snad ani není možná. Rádi tedy přidáváme se k pochvale obecenstva v nejvyšší míře uspokojeného, a nechceme připomínati několika málo nehod a nezdařených míst, jelikož při nejlepší vůli, nejpilnějším studium a největší opatrnosti nelze vyhnouti se tomu určitě, ani při velkých divadlech.« (1. XI. 64.)

O měsíc později chválí Smetana opět dobré — arci s ohledem »k skrovným našim ještě poměrům« dobré — představení »Hugenotů« a konstatuje při tom: »Jak se vůbec zdá, působí obor velké opery vyššími svými požadavky blahodárně na naše vesměs horlivé síly, a horoucí nám všem musí býti přání, aby, máme-li se vždy více přibližovati k jakési umělecké dokonalosti, ze strany řiditelstva v započatém nyní směru důsledně pokračováno bylo.« (2. XII. 64.) — Proto také vítá objevení se »Roberta« na českém jevišti: »Když za čtyry neděle předvedou se dvě tak velká a nesnadná

díla, jako »Hugenoti« a »Robert« co novinky, musí se opravdu jen se vším uznáním mluviti o snahách řiditelstva.« (28. XI. 64.) — A před tím již byl napsal o reprise »Stradelly«: »Představení to musím co do celku nazvati chvalným... Jen ještě několik takových představení provedených s chutí a láskou při zajímavém repertoiru a uměleckém vedení a bude to pravou rozkoší navštěvovati českou zpěvohru.« (24. IX. 64.)

Přes to přese všechno vine se recensemi Smetanovými černá nit: vědomí, že poctivá, věcná, vždy blahovolná kritika nemá toho vlivu, který by zasluhovala. Těžce to nese a trpce si na to stěžuje v zprávě o provozování »Marthy«, které mu zavdává podnět k povšechnější úvaze o poměrech zpěvoherních. Praví:

K poměrům těm »jsme z upřímného a pravého účastenství k domácímu umění a k rozkvětu domácího ústavu uměleckého opět a opět poukazovali, bohužel nejen marně, nýbrž i za nepravého vykládání a podezřívání našich čistých úmyslů. To nás však nikdy neodstraší, abychom od lásky své k domácímu umění dost málo upustili a bez ostýchání po právu a pravdě za ně bojovali, kdykoli toho třeba. Neboť zakrývání starých vad z osobních neb jakýchkoli jiných příčin líbí se snad právě na příslušných místech, vede ale nutně k poklesku umění a k naší vlastní zkáze. Když benefice tak se hrnou za sebou, že ani zpěváci ani obecenstvo nemohou se zotaviti, když zkouškami od rána do večera trvajícími zpěváci tak hudbou se umučí, že v umění viděti musí spíš novověké mučidlo a chuť a lásku k umění za dveřmi nechají, když se jen zpívá, aby se pracovalo, když při této práci nejzevnějších pomůcek effektních nejvíce se hledí, když na př. vysoké *c* neb hluboké *e* aneb otřepané kadence s výkřikem na poslední notě na lokte dlouhým aneb věčný trilek a jiné a jiné podobné malichernosti jsou hlavním cílem uměleckým operních zpěváků: pak arciť vypadá to s domácím uměním bledě. Kdo dovede ucházejíc zazpívati

píseň s mnohem sentimentálností a málem porozumění, není ještě operním zpěvákem. Úlohou tohoto jest studovati pilně recitativy a deklamatorický zpěv, ač vyhovuje-li základním požadavkům hudby; neboť co platen zpěvohře zpěvák, který s tíží čte noty a o rozdělení na rythmiku a periodiku ani zdání nemá? Litovati pak musíme kapelníka, musí-li s takými slabikáři velké úlohy studovati .... Vyvolávání, jímž obecenstvo naše plýtvává, nemůžeme přikládati váhy. Kde bývá zvykem, každé vysoké *c* odměňovati vyvoláváním, ztrácí toto vyznamenání mnoho na své ceně.« (12. XII. 64.)

Tím dotknul se ovšem Smetana věcí tehdejšímu obecenstvu i správě zpěvoherní zvláště drahých: koloratury zpěvaček, vysokých a hlubokých tonů zpěváků, sentimentalní melodiky, která se vynášela jako »bel canto«; důrazným požadavkem studia zpěvu deklamatorního pak zavadil přímo o nejchoulostivější slabinu tehdejšího obecného vkusu křižujícího se před »Wagnerianismem«, ať již skutečným, nebo jen domnělým. Avšak hned den na to, nucen jsa opětně poukazovati k tomu, že sbor hašteřících žen v třetím jednání »Hugenotů« se křičí, místo aby se zpíval v určitých intervallech, stěžuje si znova:

»Litovati jest, že všecky naše k prospěchu ústavu samého čelící rady pražádného nedocházejí povšimnutí. S vysokého kothurnu pohlíží se opovržlivě na všechnu kritiku a nechá se všecko při starém, jak to právě jde. Nedivíme se tedy, že při každém opakování t y t é ž poklesky shledáváme; není právě dobrá vůle k jich odstranění. K čemu pak jest kritika, která se všemu neobdivuje?« (13. XII. 64.) — A před tím již vyslovil se také zcela všeobecně: »Řekli jsme to již několikráte a opětujeme to, že naše zpěvohra není dosud hotovou, nýbrž že jest pravou zpěvohrou budoucnosti, která teprv vytvořiti a zdokonaliti se musí; třeba tedy, aby se dala zdokonalovati, aby smělo poukázati se k slabostem se strany kritiky, aby nehledali se nepřátelé tam, kde jsou právě

nejupřímnější přátelé tak důležitého národního ústavu; třeba vedení a řízení.« (8. IX. 64.)

Zejména však tenkráte, když tytéž neodůvodněné škrty kapelnické opět a opět musil zaznamenávati přes to, že na odstranění jich naléhal, býval roztrpčen. Tak na př. hned po prvním představení »Hugenotů« vytknul, že první jednání bylo »velmi seškrtáno« — avšak náprava nestala se žádná, tak že téměř po celém čtvrtletí započal zprávu svou o reprise této opery takto:

»Představení bylo celkem svěží a zdařilé... Tenkráte však chceme jen skromně na něco se otázati. Opět a opět upozornila na to kritika (nejen v těchto listech, nýbrž i jinde), že patrně důležitá, neodlučitelná, ve své periodice souvislá čísla se vynechávají. Proč nepomine ten neb onen nespůsob svědčící jen o nevytříbeném vkusu? Proč nebéře se nižádného ohledu na radu kritiky, kteráž přec jen zlepšení, povznesení a umělecké zdokonalení zpěvohry naší má na mysli, ba proč jakoby na vzdory nalézají se tytéž vady při každém opakování pokud možná ještě u větší míře? Má se řiditelství zpěvohry za tak neomylné, že opovrhuje i radami přátelských listů? — Pak by to věru smutně vypadalo s pokrokem v našem divadle. Můžeme s dobrým svědomím ubezpečiti, že zdar zpěvoherního umění více nám leží na srdci, než snad řiditelstvu zpěvohry jest milé, a že při svém posuzování vždy hleděli jsme k celku, mnohé jednotlivosti přikrývajíce pláštěm křesťanské lásky a trpělivosti, které by přísné důtky byly zasluhovaly. Jestliže jsme tedy upozorňovali na vynechání vět dle smyslu i obsahu k sobě náležejících, činili jsme to v pevném přesvědčení, že se tomu odpomůže, poněvadž nic naprosto nutného a cenu majícího nesmí barbarskou červenou tužkou zmrzačeno býti, ač nemá-li se činiti výčitka, že činí se umění násilí. Cítíme se nuceni, opakovati to se vším důrazem, jelikož marné naše čekání a doufání nám dochází.« I následuje pak shora uvedená charakteristika oněch škrtů v scéně banketní. Za to ke konci tohoto referátu Smetana loyalně zaznamenává, že »hašteřivý sbor

v 3. jednání šel tenkráte lépe, protože byl zpíván a ne křičen«. (23. I. 65.)

Doložil jsem Smetanovo opposiční stanovisko proti divadlu četnými výpisky z jeho kritik, aby byl poměr jeho k Maýrovi docela jasný i vzhledem k pozdějšímu běhu věcí. Na jedné straně hudebník naveskrz moderně smýšlející, jenž za své přijal umělecké idey Wagnerovy a Lisztovy a v zpěvohře spatřoval vrchol uměleckého snažení národního — na druhé straně routinier staré školy, jemuž zpěv primadonny světového jména byl dokonalou náhradou za hudební i dramatické nedostatky nejotřepanější vlašské opery, a v jehož očích jemnosti slohu hudebního ustupovati musily zevnějšímu effektu zpěvního virtuosství, potlesk obecenstva sobě vynucujícímu. Mám zde na mysli jen různost směru obou mužů — o nesrovnatelnosti jejich uměleckého významu osobního netřeba šířiti slov. Z toho pak, co zde z kritik Smetanových uvedeno bylo — a látka tím vyčerpána není, ačkoliv jsem při tom zašel hloub do podrobností i technických, nežli snad leckdo na tomto místě byl očekával — jde na jevo, že mezi Smetanou a Maýrem smíru býti nemohlo, poněvadž ani ten ani onen nemohl podstatu své umělecké osobnosti nadobro zapříti nebo změniti. Boj pro Smetanu a jeho záměry byl tudíž zároveň bojem proti Maýrovi; stoupenci Smetanovi věděli na př. dobře, proč se tomu vzpírali r. 1873 a 1874, aby správa českého divadla nedostala se opět do rukou Maýrových, a proč hospodařské zájmy divadelního družstva, jehož valná část v opětném řiditelování Maýrově viděla svou jedinou spásu, nemohly jim býti hlediskem rozhodujícím. Zájmům těm, ani když na okamžik byly skutečně také zájmy divadla samotného, nesměly přece obětovány

býti umělecké snahy Smetanovy. Proto snášeli jsme tenkráte s klidným svědomím výčitky někdy do jisté míry oprávněné, že v té neb oné otázce stavíme se přímo proti divadlu a jeho prospěchu. Nám Smetana byl více, než tehdejší divadlo: bylť zárukou lepší budoucnosti českého umění. — Teprve když ohluchnutím Smetanovým činnost jeho při divadle pro vždy byla ukončena, stal se Maýrův návrat k otěžím divadelní správy možným.

* * *

Než vraťme se zase k Smetanovým recensím.. Nalézáme v nich mnohou poznámku třeba jen mimochodem prohozenou, kterou sluší si dobře zapamatovati, poněvadž leccos v jeho další činnosti skladatelské nám vysvětluje a tím i k poznání pravé jeho povahy umělecké přispívá.

Zcela důsledně se svého moderního stanoviska dával přednost prokomponované zpěvohře před střídáním se slov zpívaných a mluvených. U příležitosti provozování Auberova »Sněhu« referuje: »V celku zpívalo se velmi dobře... Za to se ale mluvilo! O dialogu jde jediný hlas, že by bylo žádoucno, aby všecky zpěvohry místo prosy měly recitativy. Kdy se naučí zpěváci mluviti?« (27. VII. 64.) — Ale kde prosa v zpěvohře jest, tam žádá provedení její umělecky tak dokonalé, jako při zpěvu, a všímá si cest k cíli tomu vedoucích: »Bylo by přece na čase, smíme-li mínění své vysloviti, aby též deklamaci (rozuměj: prose) věnovala se píle a pozornost a abychom i zde viděli nějaký pokrok. Vždyť má býti divadlo naše školou pro každého člena! Posud ale nemohli jsme se o tom

přesvědčiti; a chce-li Umělecká beseda zříditi operní a divadelní školu, můžeme úmysl ten jen schváliti.« (8. IX. 64.)

A přece Smetana tenkráte již skládal »Prodanou nevěstu«, která měla mluvený dialog, a o deset let později opět sáhl k prose ve svých »Dvou vdovách«. Nebyla to nedůslednost nebo dokonce zpronevěra vůči vlastním zásadám uměleckým? Vysvětlení je na snadě: »Prodaná nevěsta« původně nebyla zamýšlena jako opera; vždyť Smetana sám zapsal si 5. července 1863 do svého kalendáře: »Od Sabiny jsem dostal operettu komickou k komponování.« A co »Dvou vdov« se týká, je známo, že autora dávno již hotové, ale neprozované »Libuše« po druhé přinutily poměry, aby sáhl k nejpřístupnější formě zpěvoherní, k skladbě s uzavřenými čísly zpěvními — tenkráte k slohu francouzské opery konversační, jíž mimo to svědčila i látka z francouzské veselohry čerpaná. Ta ovšem prosu přímo žádala. Ale jako v »Prodané nevěstě« r. 1870 při úpravě pro Petrohrad, tak i ve »Dvou vdovách« r. 1877 mluvený dialog přece nahrazen recitativy.

Bylo to ovšem v plném souhlasu s jeho stanoviskem, že Smetana i slovnímu podkladu zpěvohry i jejímu scenickému podání přikládal větší váhy, než tenkráte, zejména u nás, zvykem bývalo. Nejapné zčeštění »Hugenotů« na př. spůsobilo, že žádal, »aby se překlad libretta úplně přepracoval, aby se vyplenily přečetné prosodické chyby a často až směšné přestrkování slov«. A scenerii při každém posudku věnoval nějakou poznámku — velmi často ovšem se stereotypním steskem na nedostatečné prostranství Prozatímního divadla. Ba druhdy i »hlavní výtka týká se režie«, jako při »Židovce«

když Eudoxie obdivovala se šperkům a malíř pracoval na svém obrazu — po tmě. Smetana právě nebyl jen absolutní hudebník, měl vnímavé smysly pro všechny dojmy umělecké a plné porozumění pro vzájemné styky všech umění, tak že v době svého kapelnictví na př. i repertoire a výkony činoherní sledoval vždy s nejživějším zájmem. —

Názory Smetanovy o umění pěveckém prorážejí vřelými slovy, jimiž referoval o prvním vystoupení sester Marchisiových; obě, sopranistka Carlotta i altistka Barbora působily výhradně, ale také neodolatelně tímto uměním — ovšem zároveň krásnými, nad míru sympathickými hlasy svými. Zevnějšek jejich ani dost málo neoslňoval, zejména Barbora měla přímo nehezkou tvář, která arci méně překážela v mužských úlohách, jichž některé patřily k jejím nejlepším výkonům. O představení »Normy« napsal Smetana:

»Po dlouhém čase opět opravdová vzácná pochoutka! — Dokonalý zpěv působí řídkou krásou hlasu opravdu záchvatně na posluchače kochajícího se v nezkalené rozkoši. Kdo chce věděti, co jest to zpívati krásně, nechť poslechne sestry Marchisiovy. Vypočítávati všecky přednosti jejich umění zpěveckého, bylo by tolik, jako uváděti učební knihu o pravém zpívání kapitolu za kapitolou a říkati o těchto zpěvačkách: »Tak zpívají!« — Jedinou přednost musíme uvésti, která nás opět jednou oblažila. Jest to míra krásy, kterou nikdy a nikde nepřekročují. Vyrážení obyčejně předposlední noty, nejvíce dominanty, i při nejnepatrnější frasi, které světoví zpěváci pravou samolibou rozkoší dělávají, obě tyto umělkyně nepoužívají aneb jen tak mírně a krásně, že sotva poznati v tom prostředku k povzbuzení potlesku.« (25. VI. 64.) — A v následující zprávě své (o Rossiniho »Semiramide«) vyznává: »Především vkouzlily nás sestry Marchisiovy v jakýsi hudební paroxysmus, z něhož nemůžeme ani procitnouti. Před takovým uměním oněmuje kritika docela.« (27. VI. 64.)

Zajímavé jest porovnávati s tím to, co o několik měsíců později napsal o Carlottě Patti, která v září 1864 vystoupila ve dvou koncertech na Žofíně. Je to svrchovaný obdiv, ale ze slov vane již chladnější duch: »Netřeba nám teprve podotýkati, že technika jest dokonalá; to rozumí se samo sebou. Ale její technika překročuje skoro meze zdánlivě možného. Není to pouhá obrazná floskule, řekneme-li, že její technika jest skoro instrumentalní... Není možná popsati veškerou tu bravuru s největší lehkostí a jistotou provedenou; postačí snad, řekneme-li, že jest zjevem svého způsobu jediným, že sobě nemá rovného.« Není nejmenší pochybnosti, že Carlotta Patti stála výš nežli sestry Marchisiové — technikou »skoro instrumentalní«; Smetana toto absolutní virtuosství ovšem spravedlivě uznával a oceňoval, ale tak, jako oduševněný, nad míru sympathický přednes sester Marchisiových ho přece nedovedlo rozehřáti. Tento jemný rozdíl dojmů pro Smetanu je zajisté karakteristický.

Že »otřepané kadence«, fermaty »na lokte dlouhé« nebo »věčné trilky«, s pravým uměním krásného zpěvu nikterak nestotožňoval, víme již; jak smýšlel o snaze virtuosů, kteří obdivu věnovaného pouhé bravuře a jejím obtížím domáhají se v první řadě, ano třeba i výhradně, nejlépe vidíme z toho, co kdysi napsal o umělkyni, jejíž technicky bezúhonné výkony jinak chválíval s plným, nejšetrnějším uznáním, v recensi o provedení »Lucie«:

»Při vší úctě k zpěvnímu umění sleč. z Ehrenbergu, zvláště v melismech a trilkách, musíme se přece přiznati, že nejvyšší tony slavného kvintetu ve finale 2. jednání, zpívají-li se zcela jednoduše, povaze motivu jsou přiměřenější, k situaci vhodnější, vůbec aestheticky krásnější než když

okrašlují se řetězem trilků. Nic není v hudbě tak choulostivého, jako melismatický zpěv, či líbí-li se tak, tak zvaná koloratura, ve volbě ozdob. Z většího dílu jest to věc mody, která se časem mění, pročež dnes líbí se zcela jiné spůsoby ozdobování než za časů Mozarta, ano i Rossiniho, a náleží nevšední stupeň aestheticko-hudebního vzdělání ku zvolení pravého způsobu. Protož jest nejradnější držeti se přísně předepsané noty a odpovědnost za vkus ponechati skladateli.« (19. XI. 64.)

Chceme-li míti k tomu pendant z hudby instrumentalní, nalezneme ho v posudku hry pianisty Brávy v koncertu flétisty Terschaka. Týká se zejména Smetanova miláčka a vzoru mezi skladateli klavírními; proto vyznívá rozhorleně: »Mnohé zbytečné kudrlinky, jimiž chce kantileny okrašlovati, zohyzďují je a svědčí o vkusu dosud nevytříbeném. Chopina předělávati a okrašlovati je zbytečno, ne-li hříšno. Vyšvihnul-li se kdo ke cti, že může takové mistry přednášeti, velí úcta k jich dílům, aby se podaly zcela tak, jak jsou.« (5. II. 65.) — Jak krásné to slovo v ústech skladatele, jenž sám byl vynikajícím pianistou: že je to ctí uměti hráti díla velkých mistrů!

A jsme-li již u Smetanových názorů o výkonném umění, bude zajímavý jeho posudek proslulého kdysi houslisty Ole Bulla, na jehož vystoupení v koncertu konservatoře živě se pamatuji. Byl to již letitý pán (narozený 1810) se šedivou hlavou. Zevnější úspěch byl hlučný, ale referent A Národních Listů nesoudil příznivě ani o jeho programu, ani o jeho hře. Pravilť mimo jiné: Ole Bull zůstal státi tam, kde stál před mnohými léty. »Umění ale nestálo, umění není nikdy konservativním, nýbrž pokrok jest jeho heslem. Ole Bull ale se — konservoval.« (13. I. 65.)

Naproti tomu o Ferdinandu Laubovi dočítáme se chvály neobmezené:

»Říci něco chvalného o Laubově hře, bylo by tolik, jako dříví do lesa voziti. Jeho výtečná, znamenitá hra, kterouž dobyl sobě slávy jednoho z prvních houslistů naší doby, jest všeobecně známa. Všecky zdánlivě nemožné možnosti nejpřehnanější techniky, které od doby Paganiniho vynalezeny jsou, přemáhá Laub s největší snadností a klidem, při čemž i ton vždy stejnou zachovává jistotu a čistotu. Ještě výše než tato technická dokonalost stojí jeho duchaplné přednášení všelikeré hudby i klassické i novoromantické školy. Beethovenův koncert a Spohrova tak zvaná scena zpěvní buďtež na důkaz našeho výroku. Jeho vlastní skladby liší se znamenitě od skladeb jeho soudruhů svou vnitřní cenou a jsou i při názvu často nepatrném vždy ještě plny duchaplných obratů v podrobnostech. Hluboce želeti musíme toho, že zdejší poměry naše nedovolují toho, abychom se mu též v komorním slohu obdivovati mohli.« (29. V. 64.)

Dle všeho ze Smetanova péra pochází také recense koncertu pianisty Gustava Sattera, která otištěna je 4. dubna 1865 bez chiffry, a v níž čteme: »Doba jednostranného virtuosství, kteráž mnohý marnivý talent místo do chrámu umění na bezcestí pouhé spekulace zavedla, bohudíky již jest na sklonku, a kdo nyní ještě srdce jímati chce, musí býti umělcem v pravém smyslu toho slova. Musí nám osvědčiti, že vznešená mluva takových duchů, jako byli Beethoven, Mozart, Schumann a j., jest také mluvou jeho srdce, že snažení jeho směřuje k nejvyššímu cíli a že mu nikdy nejde o pouhý prospěch, jakýž kyne z vrtkavé přízně obecenstva.«

Zvláštní pozornost pak zasluhuje, co napsal Smetana u příležitosti koncertu mladistvého tehdy pianisty

Alfreda Grünfelda. Kárá předčasné[1]) jeho vystupování na veřejnost a dokládá: »Příroda nezná skoků, ani u hudebních talentů. Učiti se a učiti se, toť jediná rada, bez níž nic řádného se nedokáže. »Učení nemá konce«, praví Schumann ve svých zlatých domácích pravidlech pro mládež. Bylo by tedy pro našeho mladého koncertistu lépe bývalo, kdyby se byl ještě trochu učil, než vstoupil do veřejnosti... Mladému koncertistovi schází předkem: vážné a přísné studium. Jeho vlohy mu pranic nezpomohou, nebude-li se s železnou pilností učiti.« (3. IV. 65.) — Byl bych věru nejraději celé toto místo otiskl tučným písmem, kdybych si nebyl ustanovil pravidlo, v citatech ze statí a kritik Smetanových tiskem vyznamenávati jen ta slova, která zvlášť vytknuta jsou i v originale, ať psaném nebo tištěném. Zdá se mi, že vždy je dost lidí, kteří to, čeho v umění dosáhnouti lze jen a jen učením a cvičením, křivě posuzují a tudíž pohrdlivě odbývají. Těm měla by se stále připomínati slova, která Smetana pronesl v rozmluvě s V. V. Zeleným, vykládaje mu, že jen neúmornou pílí v pracování »celých balíků« nejnesnadnějších úloh kontrapunktických domohl se té hravé lehkosti, s níž ovládal polyfonní vedení hlasů ve svých skladbách; později dodal k tomu: »Nyní to ti páni obyčejně neberou tak do opravdy. Zdá se jim, když prodělají ode všeho tři úlohy, že to stačí; ale když pak má s tím zacházet v praxi, neví si rady.« (Z. 16.)

* * *

[1]) Grünfeldovi totiž bylo tenkráte teprve třináct roků; jest rodilý Pražan a prvního hudebního vzdělání nabyl v ústavě Hegerově, další studia konal pak ve Vídni.

Z četných posudků o zpěvačkách a zpěvácích vybírám pouze tyto tři ukázky. Když Mathilda Mallingerová vystoupila jako žačka v koncertě pražské konservatoře, napsal Smetana, jenž podobnými frasemi nikdy zbytečně neplýtval, že »slečna může dočkati se pěkné budoucnosti«. Zdali si na to vzpomněl, když v létě 1868 slyšel umělkyni na výši své se octnuvší v Mnichově, jako Evičku v »Meistersingřích«?

Vřele, s plným poznáním a uznáním jejich vzácných vlastností uměleckých posoudil dva debutanty, kteří oba po léta byli chloubou české zpěvohry: Josefa Lva, jenž brillantní technikou svou předčil všechny zpěváky, které jsem kdy slyšel, a Josefa Palečka, jenž záhy vyšinul se na dramatického pěvce prvního řádu. O Lvově prvním vystoupení v »Troubadouru« — hrabě Luna patřil od počátku k nejskvělejším jeho výkonům — napsal Smetana:

»Pan Lev osvědčil, že vzdělal se dosti dle dobrých vzorů. Jeho celý způsob nasazovati, spojovati, rozdychovati a umírňovati ton, jeho portamento, jeho mírnění síly a dobré hospodaření s ní, dobré pojímání předmětů, pravdivé podání jeho cituplné a předce bez bažení po slaďounké sentimentalnosti a sprostém efektu jsou důkazy našeho výroku. Můžeme si štěstí přáti, že získán jest pro naše divadlo. Hlas jeho jest velmi měkký a libozvučný, v hloubce slabší než ve výšce, což baritonu ale neškodí. Výsledek jeho prvního vystoupení byl skvělý. Pan Lev byl téměř po každém výstupu vyvolán.« (16. X. 64.)

A po létech, v listě kapelníkovi Čechovi dne 4. července 1882 psaném, pronesl se o Lvovi, že rozhodně on zpívati má Voka v »Čertově stěně«, »nejen že je jeden z nejprvnějších zpěváků vůbec v celém hudebním světě, ale úloha Voka je obsáhlá a zahrnuje v sobě

nejen dramatický výraz, ale i ovládnutí čistě hudebního slohu — ku př. kostelní (starokostelní) ten živější motettový sloh — moderní lyriku a největší svědomitost v deklamatorním díle«.

Je známo, že Lev patřil k nejnadšenějším a nejvěrnějším ctitelům Smetanovým; méně však známo bude, že on byl jediným výkonným umělcem, jemuž mistr činil skutečné, vážné koncesse. Hned do »Braniborů« přikomponoval pro něho ještě mezi zkouškami zpěv Tausendmarkův »O kéž bych nikdy z cesty pravé atd.«, také králova píseň v »Daliboru« je psána přímo pro Lva, na jehož kvality pěvecké i v »Libuši«, »Hubičce« a »Čertově stěně« počítal, a do druhého jednání »Tajemství« dokonce teprve po prvním představení vložil monolog Kalinův: »Nač o tom dále bádat,« jenž arci pro barytonistu je velice vděčný, ale zajisté ze slohového rámce celé opery vystupuje.

O prvním vystoupení Palečkově v »Kouzelné flétně« pak čteme:

»Pan Paleček může směle pustit se na dráhu nastoupenou, jeho hlas je plný a zvučný, silný a dostatečného objemu. Bude-li s vlohami přirozenými pilnost a študium, nápodobení dobrých vzorů v stejném poměru, dočká se nejlepší budoucnosti. Dobrá škola jej naučí, že moudré a spořivé užívání hlasu jej sílí a jedině schopným činí, by všem požadavkům nejrozmanitějších skladeb dosti učiniti mohl, že však jinak, zvláště snahou skvíti se jen surovou sílou hlasu t. j. křičením i hlas se zkazí i svědectví dává o pouhém naturalismu. Pan Paleček byl hned po první scéně bouřlivým potleskem a později častým vyvoláním odměněn. Hloubka hlasu jeho sáhá až po velké *c*, které by však na radu naši raději ani bráti neměl, aby tím více vyšší tóny sesílily. Výška zdá se sáhati až po čárkované *f*. Slyšeli jsme *es*, objem to tedy značný. Zvuk těchto tonů jest naskrze stejně krásný, plný a okrouhlý, vokalisace čistá, jasná a

žďanech a Berlíně. A v čem leží příčina polovičatého úspěchu? Nejvíce v tom, že zpěváci s hudbou Mozartovou lehkovážně nakládají, domnívajíce se, že dosti učinili, dovedou-li hudební část ucházejíc odzpívati, ostatně ale dle zcela obyčejného šlendrianu na promyšlení svých úloh ani nepomyslí. Přikládáme tedy při posuzování předvčerejšího představení nejmenší měřítko, jakého klásti možná, a hledíme jen k hudebnímu vyvedení; neboť výše nesmíme, když nedostává se ani zevnějších podmínek, vhodného jeviště.« (17. XI. 64.)

»Figarova svatba«. — »Figarova svatba«, po »Don Juanu« nejgenialnější zpěvohra Mozartova, byla již dávno předmětem naší touhy . . . Nechceme zde šířiti se o ceně neb mravnosti látky, jak známo dle Beaumarchaisovy veselohry téhož jména od abbate da Ponte zpracované; ponecháváme to rádi posouzení každého jednotlivce, co a jak o tom smýšlí. Chceme zůstati jen při hudební části zpěvohry. A tu vyznati se musí, že tato zpěvohra zůstane nedostižitelným vzorem nejrozkošnějšího rozmaru a nejúchvatnější komiky, aniž by kdes opouštěla meze krásy aneb zabloudila do oboru trivialnosti. Pochopujeme úplně, že sám Mozart tuto zpěvohru nazýval svým »mazánkem«. Nevíme, kde by tolik nejrozkošnějších čísel po sobě následovalo, vyjma Rossiniho pendant, »Lazebníka Sevillského«, jako v této zpěvoherní perle Mozartově.« (28. II. 65.)

»Kouzelná flétna«. — »Přes všechnu úctu a pietu k mistru Mozartovi, nejsme s to, abychom této zpěvohře nevytkli silnou část monotonie. Víme, že v očích slepých ctitelů všeho starodávného pácháme snad tím crimen laesae majestatis; ale nemůžeme si pomoci a musíme to vysloviti, třeba by nás stihla co kacíře kletba hudební. Jednoduchost hudební periodiky, prostota opakování vět a závěrků, nahota harmonie a modulace, zdržování se prostředků při barvitosti tonů, při oprávněném dynamickém stupňování, ano i takových prostředků, které u Mozarta skoro ve všech jeho dřívějších zpěvohrách nalézáme, utkávají onen závoj jednotvárnosti pokrývající veškeré smysly, které se konečně přidruží dlouhá chvíle. Jen jedno číslo vzkřísí smysly opět k novému životu, figurovaný choral před zkouškou ohněm.« (7. XII. 64.)

Rossini. — Ze způsobu, kterým Smetana zmiňuje se o »Lazebníku Sevillském«, jako o pendantu »Figarovy svatby« a z toho, že důrazně ozývá se proti »přistřihování« této zpěvohry, poněvadž »žádná toho méně nezasluhuje, jako právě tato, kteráž se předváděti má s největší pietou k nesmrtelnému skladateli« (21. VIII. 64.), plyne tuším dosti zřetelně, jak velice si této klassické buffy vážil.

»Semiramis«. — »Ačkoliv zpěvohra »Semiramis« (1823) jest jedním z nejkrásnějších výkvětů italského směru, nemůže se přec k ní hleděti se stanoviska, s jakéhož hledíme k dramatické hudbě. Neb pravdivosti dramatické, karakteristiky důsledně provedené, jakož vznešenosti a důstojnosti slohu, jakouž látka tragická vyžaduje, zde jen slabé ukázky se jeví a starší »Otello« (1816) v tom ohledu zasluhuje více povšimnutí. Jakož vůbec v italském směru se zrcadlí všechen půvab jižního věčně se usmívajícího nebe a především krása formalní hlavní podstatou jest, takž zvláště v této zpěvohře nalézáme jen tuto jednu stránku umění, arciť ušlechtile a původně provedenu. Vše zde směřuje jen ku krásnému, lahodnému zpěvu a ponechává umělecké individualnosti pěvce největší volnost. Stojí-li pak umělec na takové výši, jak obě sl. Marchisiovy, tož nabývají úlohy podobné neobyčejného lesku a neodolatelné moci.« (29. VI. 64.)

Meyerbeer: »Hugenoti«. — »Panuje všeobecný náhled i u většiny hudebníků, že Meyerbeer chtěl rozličné školy italské, francouzské a německé hudby spojiti, a že se mu to poprvé podařilo v »Hugenotech«. Náhled ten jest mylný. Takové splynutí nedá se ani mysliti, bylo by to pravé monstrum. Po neobyčejné sensaci, kterou vzbudil »Robert le diable«, hleděl Meyerbeer hlavně, ba jedině k tomu, aby velkolepé effekty jeho ještě přestihl, a tudíž podal obecenstvu něco posud nevídaného a neslýchaného. Všecky do té doby známé i neznámé, dovolené i nedovolené prostředky, nejkřiklavější protivy v jednotlivém zpěvu i ve sboru, v orchestru i na jevišti, v dramatických uzlech i v scenerii, vše čeho se bohatý jeho genius jen nového domysliti mohl, muselo mu býti nápomocným k dosažení jistého vítězství, a tak povstali »Hugenoti«. Ne hodnotou svojí jsou »Hugenoti« nejlepším dílem Meyerbeerovým, nýbrž jen přeplněním na-

hromaděnými effekty a kontrasty, zkrátka délkou a šířkou obsahu. Co do svěžesti myšlének, původnosti, romantického kouzla, upřímné svědomitosti práce a bohaté fantasie stojí »Robert« mnohem výše a utvořil opravdu novou epochu v operní literatuře. V »Hugenotech« leží již zárodky pozdější kleslé Meyerbeerovské hudby operní, úpadku slohu, jím samým stvořeného, který konečně k důkladné reformě, k návratu k přirozenosti a pravdě vésti musil.« (5. XI. 64.)[1]

»Robert ďábel«. — Poukázav k tomu, co o Meyerbeerovi bylo řečeno již u příležitosti »Hugenotů«, praví, že »jest »Robert« jeho nejpůvodnějším, fantazií nejbohatším, nejgeniálnějším dílem co do hudebního obsahu. Nelze upříti, že »Hugenoti« na velké obecenstvo větší dojem činí právě mocí mas více vyvinutých, ale právě tato zvýšená úmyslnost effektů stůj co stůj bere dílu tomu cenu hudební původnosti a oprávněné nutnosti. Zcela jinak se to má v »Robertu«. Zde jest úmysl effektuovati takřka ještě čistým a

[1]) Zvláště pozoruhodný je variant poslední věty, která dle původního konceptu Smetanova tvořila vlastně úvod k první části tohoto posudku, jejž zde kladu v plném znění: »V Meyerbeerových »Hugenotech« bez odporu spočívají již všechny zárodky úpadku jeho vlastního slohu, smí-li se tak říci, jehož důsledky vedly až k oné potenci nepřirozenosti, která by byla nadobro zahubila Musu hudebně-dramatickou, kdyby o konečný návrat od raffinovanosti k přirozenosti a pravdě nebyl usiloval Richard Wagner. Touto raffinovaností především liší se »Hugenoti« od »Roberta ďábla« v neprospěch »Hugenotů«, a právě proto každý vzdělaný hudebník »Robertovi« dá přednost před oněmi, nehledě ani k větší původnosti a svěžesti obrazotvornosti a originalitě vynálezu, jež pronikají »Roberta«. Není sice úmyslem naším, uváděti v parallelu dvě díla různorodá, jako jsou obě tato, a dávati přednost jednomu nebo druhému, poněvadž obě jsou každé na svém zvláštním místě a porovnání ani nepřipouštějí. Jen tolik je jisto, že Meyerbeer v »Robertu« stojí výše než v »Hugenotech«, a to chtěli jsme jako přesvědčení své prohlásiti vzhledem k hudebnímu směru »Hugenotů«. estliže pravdy a krásna, jež v hudebním dramatě jsou jedině oprávněny, v pozdějších dílech Meyerbeerových čím dále tím více ubývalo, byl to jen pochopitelný následek jeho počínání si.«

hudebně krásným. Původnost ve vynalezání hudebních motivů, v jich užívání v malém rámci, jakož v celém jednání, vynucuje nám sama sebou uznání, fantazie pak ve své svěžesti a smělosti unáší nás k obdivu. Šťastněji pojaté uvedení v hudbu úlohy, jakou jest Bertram, sotva se dá mysleti. Taktéž jest Aliça jednou z jeho nejpodařenějších ženských úloh.« (28. XI. 64.)

Donizetti: »Linda«. — Poněvadž nebyla psána pro Italii, »myslil maestro, že nemusí tak tuze italsky psáti a nutil se do slohu, který se mu nepodařil, jako se nepodaří nikomu, kdo zapříti chce svou zvláštnost a přirozenost. A přece jest celá hudba vzdor vší nucenosti skrz na skrz italská; slabých míst a všelijakých sprostot jest v ní celé hejno.« (8. I. 65.)

»Lucia«. — »Tato otřepaná zpěvohra se svou nudnou plačtivou hudbou stala se nám tenkráte pramenem stálého požitku — tam totiž, kde sl. Murská zpívala, a místa, která nás druhdy svou délkou až na smrt nudila, zdála se nám tenkráte příliš krátkými.« (7. IV. 65.)

Balfe: »Cikánka«. — »Ze slabých zpěvoher, které na našem divadle od vlastního jeho počátku se dávaly, jest tato nejslabší. Člověk sotva svým uším věří, pomyslí-li, že co zde slyší, prošlo téměř všecka divadla, arciť svého času. Nyní by sotva kde tato zpěvohra zobecněla, leda snad u nás. Jsme pohostinní a mnoho sneseme. — Nedostatek planu s nešikovností, rozervaností a bezvýrazností situace i jednotlivých osob spojuje se v této zpěvohře. Žákovské pokusy nenadaných začátečníků sotva nedokonaleji by vypadly, než tato práce, kteráž přikládá si jméno zpěvohry. Melodie a kantileny povstaly absolutně, bezpochyby pro zevnější zálibu, nejsou ale v nižádném poměru k té které situaci. Jsou to melodie hodící se k čtverylkám a paradním pochodům a líbí se tedy náramně v tančírnách a na cvičištích. Osoby vystupující na jevišti bratrsky a upřímně dělí se o tyto melodie a zpívají je všechny stejně, třeba by byly rozličné povahy. Nejvyšší sudí Edinburský zpívá jako cikánka, tato jako uprchlík, ten zas jako vůdce cikánů a tlupa cikánská jako všickni předešlí a to tak krásně a sentimentalně, že by to až člověka pohnulo. — Proč trýzní nás ta-

kými vyžilými, nedomřelými kostrami, kdežto tolik svěžího a živého nalézti lze v operní literatuře? Při volbě pro naši národní zpěvohru neměly by rozhodovati upomínky na dřívější krásné časy, kde to neb ono kratičký čas považováno za krásné, poněvadž to modou bylo, nýbrž opravdová vnitřní cena uměleckých děl.« (27. VII. 64.)

Verdi: »Troubadour«. — »Žádná zpěvohra snad neopakuje se tak často na našem divadle, jako právě tato. Slyšíme ji každý měsíc aspoň jednou. Že by cena její takové časté opakování ospravedlňovala, o tom silně pochybujeme. Ale jest v ní tolik snadno pochopitelných melodií a průvod má takový tanečný rhytmus, že ze všech Verdiovských zpěvoher mimo Rigoletta nejvíce, jak se říká, táhne a tudíž kasy plní. Ostatně nedá se upříti, že některá místa mají jistou dramatickou sílu do sebe a že tedy i znalce umění zajímají. Upomínáme na př. jen na vypravování Azuceny na počátku 2. jednání, kterému, co se tkne dramatické pravdy, velkou cenu přikládáme, pak na finale 2. jednání, kteréž jest obratnou a zajímavou hudební prací. Konečně dalo by se sem počítati celé 4. jednání s malými výminkami triviálních míst, jako jest na př. presto do f-dur Leonory.« (30. III. 65.)

Z naší tehdy arci velmi chudé produkce domácí jen jedna zpěvohra byla kritisována Smetanou; kladu zde posudek celý, poněvadž i zájem náš pro skladatele samotného to vyžaduje:

Skuherský: »Vladimír, bohův zvolenec.« »Zahájení nového roku národní zpěvohrou jest dobrým znamením pro úmysly našeho zpěvoherního ředitelstva a chceme úplně oddati se radostné naději, že k národní zpěvohře a péči o domácí Musu operní především, pokud poměry toho dovolí, hleděti se bude. »Vladimír« jest sice původně na německý text složen a platí jen proto za první národní zpěvohru, jelikož na český text byv přepracován, ponejprv na našem divadle před rokem provozován byl. Myšlenka textu jest sice sama o sobě dobrá a pěkná, ale v scenickém spracování a rozdělení jest mnoho nedostatků, které

v provedení k velkým pravdě nepodobnostem a odporům vedou. Rovněž nemůže hudba ujíti především výčitce, že nemá slohu. Všude jeví se patrně nedostatek jednoty v slohu. Zásadám Rich. Wagnera též silně se zde hoví, jen že bez náležité opravdivosti a bez síly k provedení jich na příslušném místě. Střídají se pestře se starým způsobem recit. Nikde nejeví se odvaha toho neb onoho se spustit a něco jiného neb něco samostatného zvolit. V každém jednání jest plno motivů a často pěkně vynalezených melodií, z nichž by dobře tři nové zpěvohry udělati se daly. I tam, kde stará forma dovoluje pevné udržení myšlenky jednou pojaté, nastoupí brzy druhá, ano i třetí myšlenka, jako na př. v háji ve čtvrtém jednání sbory. Vůbec jest zápas staré formy a starých podání s novějšími volnějšími formami takřka ustavičný, takže zpěvohra zanechává dojem rozervanosti a žádného hudebníka neuspokojuje. Nejsmutněji vypadá to s ženskými úlohami, které jsou docela nezpěvné a nepříjemné. Nejlepší jsou závěrečné sbory jednotlivých jednání, sbor víl a balet, vůbec čísla, kde hudební myšlenka úplně jest provedena. Krásné nadání Skuherského pro dramatickou hudbu bohdá nepřestane na tomto prvním pokuse, nýbrž potěší nás novými plody své duševní síly nabytou zkušeností vytříbené. Na všechen způsob opravňují tak mnohé momenty této první zpěvohry k naději, že dočkáme se něčeho řádného a zdařilého, jen musil by se vzdáti škodného předsudku, že stůj co stůj jen uchu naprosto lahodné věci psáti se musí. Provedena byla zpěvohra s menší svěžestí a zdařilostí než roku minulého. Návštěva byla dosti četná.« (3. I. 65.)

* * *

Zde záleželo nám na tom, abychom seznali Smetanovo smýšlení o stavu české zpěvohry za Liegerta a o úkolech dramatické hudby vůbec. Avšak právě na tomto místě lépe než kdekoliv jinde dá se vložiti alespoň stručná poznámka také o jeho ostatní kritické činnosti, pokud dnes ji lze přehlédnouti. Již v Göteborgu psával Smetana hudební referáty: v pozůsta-

losti jeho dosvědčují to koncepty zprávy o koncertu manželů Cäsarových, výborných to zpěváků, bassisty a sopranistky, a zevrubného, velice příznivého posudku o slavnostní mši J. Čapka, za řízení skladatelova v Göteborgu provozované.[1]) Že pak po svém návratu do Prahy přispěl též do Slavoje úvahou o některých mazurkách Kavánových, bylo již připomenuto.[2]) Pro který list však určen byl rukopisný kritický přehled celé řady skladeb skoro vesměs klavírních, r. 1863 v Praze vydaných — od Jos. Seyfa, Arnoštky Hölblingové, A. J. Novotného, J. Jiránka, Alex. Schmita, Adolfa Pozděny, Frant. Bendla, Fr. Kavána a Čeňka Vinaře — nemohu říci. Krátké posudky jsou vtipné a řízné, někdy přímo zdrcující; skutečné, plné pochvaly nedocházejí ani skladby Fr. Bendla. Rozličnými obraty naznačuje Smetana, že tu či onu skladbu lépe bylo ani nevydávati. Porovnáme-li tyto recense s blahovolnými úvahami, jež na př. Slavoj o těchže některých skladbách přinášel, pak arci pochopujeme, že Smetana leckterého hudebníka, jenž s ním jinak byl za dobře, učinil si nepřítelem — malí lidé nesnášejí zásadu »amicus Plato, sed magis amica veritas«, zejména když přítel zásadu tu provozující sám je velký muž. Ale Smetana nemohl jinak; neboť i na tuto nejdrobnější kritickou práci, kterou jiní tak snadno bagatellisují a tudíž s nejkrajnější shovívavostí podnikají, pohlížel vážně, opravdově, maje stále před očima těsnou její souvislost s oněmi vysokými cíli uměleckými, jež sobě byl vytknul. Nejlepším dokladem toho jsou slova, jimiž onen kritický přehled se uvádí:

---

[1]) Čapek stal se pak Smetanovým nástupcem v Göteborgu.
[2]) V. str. 29.

»Při pohledu na četné hudebniny, jež do světa vyslaly naše pražské nakladatelské firmy Schalek & Wetzler a Christof & Kuhe, nemohl jsem se ubrániti jistému radostnému rozechvění. Doznávám bez obalu, že viděl jsem duševním zrakem svým novou, lepší éru, vystupující nad obzor naší domácí oblohy umělecké. »Jde to ku předu,« zvolal jsem, »Praha stane se zase, jak bývala, uměleckým a vědeckým střediskem prvního řádu!« Neboť kde mnoho se nakládá a uveřejňuje, tam zajisté vládne čilý duševní život, a ten právě, alespoň na poli domácí hudby naší, pořád ještě neshledával jsem přiměřený hudební pověsti našeho města. Ruče k dílu, piano otevřeno, noty rozloženy na pultě, i počal jsem, nemoha se v zimničném rozčilení ani dočkati požitku uměleckého, přehrávati si novinky. — O jaké to zklamání! Nic nového! Všechno, všechno už tu bylo! — Napolo smutný, napolo mrzutý opustil jsem piano, novinky, i své naděje v lepší poměry hudební.«

IV.

OD »BRANIBORŮ« K »DALIBORU«.

Správě operní za kapelnictví Maýrova — zejména v době Liegertově, kdy počet zpěvoherních představení tak značně vzrostl — vytýkala kritika tehdejší s důrazem a namnoze s velkou roztrpčeností také to, že zanedbává domácí skladatele. V prvních třech letech Prozatímního divadla, t. j. před Šeborovými »Templáři na Moravě«, znal český repertoire jen dvě opery domácích skladatelů: Františka Škroupa »Dráteníka«, jenž ostatně i tenkráte již jako pouhý prý »vaudeville« nestačil rostoucím požadavkům a přijímán toliko s pochopitelnou pietou k nedávno zemřelému autorovi, a Skuherského »Vladimíra«, původně na německý text (»Der Apostat«) komponovaného (pp. 27. IX. 63.). Avšak poukazovalo se jednak k dalším německým operám domácího původu, především — jak již víme z feuilletonů Smetanových — ke Kittlově »Bianca a Giuseppe« (»Die Franzosen vor Nizza«) a k Frant. Škroupa »Kolumbovi«, dále pak v Slavoji také k operám Václ. Theodora Bradského, hlavně asi k jeho »Nevěstě zbrojířově« (»Die Braut des Waffenschmieds«) tehdy právě divadlu nabídnuté; jednak k některým hotovým, avšak dosud neprovozovaným českým zpěvohrám od Jana N. Škroupa, Zvonaře, Smetany, Maýra,

Pozděny, Kotta, nehledě k tomu, že se pilně zaznamenávali i jiní skladatelé, kteří se »komponováním nových původních oper zanášeli« a mezi nimiž nalézáme vedle Karla Šebora také Ferd. Lauba, Fr. Kavána, Fr. Pivodu, Čeňka Vinaře a j. v.

Ze všech těchto skladatelů — ovšem kromě Smetany a Šebora — dostali se s operami svými na repertoire českého divadla jen tři: Jan N. Škroup, J. Bedřich Kittl a V. Theodor Bradský. Škroupovi »Švédové v Praze«, jejichž první jednání dávalo se již začátkem r. 1845, celí provozováni byli teprve r. 1867, ovšem bez trvalého úspěchu. Kittlova shora uvedená opera (komponovaná na text Rich. Wagnerem sepsaný, ale anonymně vydaný a ani do sebraných spisů jeho nevřazený) svého času, 19. února 1848, s nadšením byla přijata v stavovském divadle, a effektní pochod — s apostrofou domova v zpívaném triu závratné výšky tenorové — stal se jaksi officielním pochodem pražské národní gardy v pohnutých dnech revolučních;[1]) na jeviště české uvedena byla s rozhodným úspěchem 20. září 1875. Bradského »Nevěsta zbrojířova« sice ani v Praze, ani kde jinde nebyla provedena (jako vůbec většina jeho skladeb operních), ale za to Prozatímní divadlo roku 1879 vypravilo téhož autora »Jarmilu«. Premiéra tato byla tenkráte arci již krutým anachronismem: nad bezcenným dílem poprvé s hlučným zevnějším úspěchem přijatým vyřklo soudnější obecenstvo svůj němý ortel již při druhém představení a po třetím byla »Jarmila« na vždy pochována. Ale pochopitelno jest, že patnáct let před tím, kdy dramatické

[1]) Mimochodem budiž připomenuto, že také Smetana národní gardě věnoval jeden a studentské legii druhý pochod. (T. I. č. 45.)

hudby české vůbec nebylo, každá zpěvohra kteréhokoliv domácího skladatele zdála se býti žádoucím ziskem pro český repertoire.

Z oper na český text komponovaných požadován »Záboj« Zvonařem již r. 1862 nebo nanejvýš na samém začátku 1863 dokončený zvláště proto, že všeobecně vážený autor jeho, theoretik na slovo braný, v tehdejším hudebním ruchu našem, hlavně v Umělecké besedě, hrál vynikající úlohu. Dle novinářských zpráv skladateli nabízeno sice již jednou provozování — snad právě vlivem urgencí v Slavoji — ale prý spůsobem takovým, že referent Národních Listů o něm raději pomlčeti chce, aby nekazil příznivý dojem druhého abonentního koncertu (4. III. 65.), v němž proveden byl Lvem zpívaný úryvek z opery té, totiž poslední výjev prvního jednání: úvod a zpěv Zábojův pastýřskou píseň napodobující. Toto číslo bylo před tím již provedeno v koncertě techniků na jaře r. 1863 za řízení Mayrova; i zdá se, že skladatel s provozováním tím nehrubě byl spokojen a tudíž Smetana později při pořádání abonentních koncertů skladby té kollegiálně se ujal. Ale k divadelnímu provedení »Záboje« nedošlo; Zvonař dramatikem nebyl.

O ceny, které hrabě Jan Harrach ještě před otevřením Prozatímního divadla, 10. února 1862, byl vypsal za nejlepší opery české a náležité k nim texty, konkurrovaly mimo Smetanovy »Branibory« ještě dvě původní zpěvohry: jedna od Adolfa Pozděny, druhá od J. N. Mayra. Pozděnův »Poklad«, pokud mi je známo, zůstal vůbec rukopisem. Z Mayrova »Horymíra« provedena v březnu 1863 v zmíněném již dobročinném koncertě techniků tenorová arie běžného slohu a střihu italského; ale na jeviště se »Horymír« nedostal, ačkoliv

nejednou byly poměry takové, že by sebe skrovnější úspěch skladatelský Maýrovo kapelnické a ředitelské postavení nejvydatnějším způsobem byl posilnil — patrně soudnější přátelé Maýrovi sami úspěchu ani takového nikterak neočekávali. I vyznívá zajisté krutá ironie z oněch slov Smetanova feuilletonu: »proč neodváží se (»Horymír«) ke skoku ze sálu žofínského do blízkého zatímného divadla?« A porota, která »Braniborům« přiřkla cenu, o »Horymíru« právě tak jako o »Pokladu« v rozsudku svém se ani nezmínila.

To tedy byla ona folie, z níž v prvních letech Prozatímního divadla vystupovala Smetanova první opera: u porovnání s celou naší ostatní produkcí tehdejší ona jediná měla uměleckou hodnotu zabezpečující trvalý význam. Šeborovi »Templáři na Moravě«, jimž pak osud dal chronologickou přednost, dokončeni byli asi dva roky po »Braniborech«, jejichž partitura dopsána 23. března 1863. Zajisté před vypršením podací lhůty (o rok, t. j. do konce září 1863 prodloužené) vyslal Smetana své dílo na soutěž o Harrachovu cenu, a to s heslem pro něho charakteristickým: »Hudba jazyk citu — slovo myšlenky«. Tím nastoupil dvojí křížovou cestu: jednu v porotě, druhou v divadle.

Nevím, zdali a pokud obtíže a svízele, s nimiž se první dramatické dílo Smetanovo setkávalo tam i zde, mezi sebou souvisely. Že Maýr tím méně byl nakloněn ucházeti se o partituru »Braniborů«, čím více vlastní jeho »Horymír« tlačen byl jimi do zaslouženého pozadí, je ovšem zřejmo; s druhé strany pak z některých narážek Smetanových vysvítá, že mistr chtěl, aby divadlo samo přišlo mu vstříc a zajistilo si provozovací právo — což v tomto případě dalo se odůvodniti ovšem

i tím, že partitura odevzdaná porotě teprvé po jejím rozhodnutí měla se poskytnouti divadlu. Apell Smetanův pak, aby divadlo naléhalo na urychlené vyřízení soutěže, minul se ovšem cílem; Maýr neměl žádný zájem na tom, aby porotu popoháněl, což by ostatně jemu jakožto spolukonkurrentovi nebylo ani slušelo. A více ještě: jako kapelník Maýr nemohl v Smetanovi nespatřovati nejvážnějšího soupeře, tak i ředitel Liegert nejen že znal jeho opposičního ducha, ale cítil i jeho ostrou kritiku — proto tvůrce »Braniborů« mohl býti na to připraven, že za správy Liegertovy provozování nedojdou.

Ale v porotě mohlo a mělo býti přece jinak. V té zasedali vzdělaní odborníci: Vilém Aug. Ambros, hudební učenec již tenkráte na slovo braný a kdysi nadšený hlasatel Berliozův, pak Jan Bedřich Kittl, ředitel konservatoře, jenž svého času Smetanu doporučil hraběti Thunovi za domácího učitele hudby a všeobecně považován byl za hudebníka novým směrům přejícího, a konečně Josef Krejčí, ředitel varhanické školy, důkladný theoretik. Od těch alespoň mohl se nadíti autor »Braniborů« lepšího porozumění a docenění. Zle však byl sklamán. Mezi uvedenými již třemi konkurrujícími zpěvohrami byla volba zajisté nad míru snadná a přece porota na vzdor všem někdy i dosti ostrým dotazům a urgencím potřebovala půl třetího roku, než pronesla ortel svůj! Časový průtah zavinil především jeden člen poroty: na začátku ledna 1866 hrabě Harrach k své lítosti byl nucen veřejně sděliti, že jeden z požádaných soudců, »ač vícekrát požádán, písemně svoje zdání nepodal a nyní na cestách jest«, že tudíž jiný na slovo vzatý hudební umělec převzal soudcovství na jeho místě. Oním otálečem byl právě Kittl; neboť tento

kdysi vší úcty hodný, nadaný a energický, pokrokumilovný a také o naše hudební probuzení zasloužilý umělec stal se na konec obětí alkoholu, tím učinil se r. 1865 nemožným jako ředitel konservatoře a opustil pak Prahu. V porotě nahrazen pražským pianistou a skladatelem Zikmundem Goldschmidtem (1815—1877), jehož přispěním na sklonku března 1866 skoncována vleklá záležitost soutěže, tedy až skoro celého čtvrt roku po premiéře »Braniborů« — a přece vypsání cen stalo se původně s tím šlechetným úmyslem, aby Prozatímnímu divadlu pokud možná již k jeho otevření dostalo se nové původní opery české.

Průtahy takové ovšem nebývaly by možné, kdyby porotci význam a hodnotu Smetanovy zpěvohry byli plně pochopili. Alespoň po letech napsal mistr sám, že dle mínění soudců dílo jeho prý »za mnoho nestálo«. (T. II. 73.) Jestliže pak Smetana vysvětluje to tím, že posuzovali dramatickou skladbu pouze dle čtené partitury, jen z nejmenší části možno to bráti za platnou omluvu jejich omylu: neboť nehledě ani k tomu, že zajisté Smetanova partitura oplývá tolika cennými kvalitami ryze hudebními, které zkušenému znalci bezpečně poznati lze již z pouhého čtení i bez provozování, a že umělecká povaha Smetanova z rozmanitých jiných skladeb již dobře známá také k ostatním stránkám díla toho větší důvěru buditi měla, byla přece ukázka v prvním abonentním koncertě již koncem roku 1864 provedená, totiž scena Ludiše a Tausendmarka z prvního jednání (výjev 4. a 5.), toho druhu, že o poměru »Braniborů« k ostatním soutěžícím operám nemohlo býti ani nejmenší pochybnosti. Ale Smetanova smělost v harmonice a zejména u vedení hlasů již v první jeho zpěvohře jevila se měrou takovou, že nezvyklá

příkrost mnohých míst soudce zarážela. Ambros v letech šedesátých dávno již nebyl tím bojovným pokrokářem, jako dvacet roků před tím, za pražských dnů Berliozovských, a jako ještě v letech padesátých, když odpovídal Hanslickovi na spis »Vom Musikalisch-Schönen«, o Krejčím pak je známo, že byl konservativec od kosti a zapřísáhlý odpůrce Lisztův a Wagnerův: vždyť později, když byl ředitelem konservatoře, přímo zrazoval žákům, aby nenavštěvovali koncerty, v nichž hrály se skladby těchto dvou, »turecká muzika«, jak to nazval. Smetana sám vypravovával, jak porotci — hlavně zajisté Krejčí — v »Braniborech« hledali a ovšem i nacházeli a s výtkou poznamenávali kvintové parallely!

Ostatně upjatost, s níž porota pohlížela na Smetanovu operu, měla asi také jiný ještě pramen: vliv domněnky totiž, že mladému českému divadlu a jeho nevyspělému obecenstvu nemohou k duhu jíti novoty, o něž v Německu samotném vedly se tehdy ještě nejtužší spory. Než vizme již, jak zněl výrok poroty, jímž cena přiřknuta Smetanovi. Veřejnosti podána v posledních dnech března 1866 tato patrně úřadní zpráva:

»Dne 25. t. m. byly porady pánů soudců oper a libret konkurrujících o vypsané ceny za nejlepší dvě opery české a náležité k nim texty, u J. Osv. pana hraběte Jana z Harrachů odbývány. Mezi zaslanými operami došla opera »Braniboři v Čechách« s heslem »Hudba — jazyk citu, slovo — myšlenek« od p. Bedřicha Smetany jakožto nejzdařilejší z nich a co skladba vůbec na slovo vzatá, chvalného uznání. Jakkoli nevyhověla úplně programu při vypsání cen postavenému, jenž žádá, aby »měla skladba ráz v pravdě národní«, byla jí, poněvadž se pan vypisovatel cen prohlásil, že přihlížeje k ostatním výtečným stránkám skladby v tomto ohledu od přísnosti požadavku tohoto upouští, cena 600 zl. r. č. přiřknuta.« [1])

[1]) Z konkurrujících librett (bez hudby) žádné nedostalo ceny;

Je patrno, že v této konečné formulaci výroku poroty pro foro externo soud o umělecké hodnotě »Braniborů« byl příznivější, nežli bychom dle toho, co předcházelo a hlavně dle svědectví Smetanova očekávali — v té věci zajisté provozování a jeho skvělý úspěch přinesly náležitou korrekturu. Tím více pak překvapuje výtka nedostatečného českého rázu. Ale se zmíněným již předsudkem proti nastoupení nejmodernějších drah hudebně-dramatických těsně souviselo další přesvědčení, že se národu našemu hodí především hudba dle starších, osvědčených vzorů: Gluckova, Mozartova, Weberova, Rossiniho, nanejvýš Meyerbeerova, málem tak, jako kdysi bývalo za idyllických dob Škroupova »Dráteníka«, a že český ráz vyhledávati dlužno především v přímém napodobení lidových nápěvů, s nímž arci deklamatorní sloh moderní zdál se býti naprosto neslučitelný. Výtka porotou »Braniborům« činěná tedy vlastně opět mířila na jejich modernost; neboť že by byli soudcové nepoznali a neuznali český živel ve velkých lidových scenách prvního jednání a také leckde jinde, nemohu si ani představiti: spíše v slohu, jenž vládl v ostatní partituře, spatřovali závoru překážející dalšímu šíření se a vzmáhání českosti, kterou arci stotožnovali zároveň s lehce přístupnou populárností.[1])

* * *

ale poměrně nejlepšímu z nich, »Drahomíře« od Frant. Šíra, přiřknut akcessit 100 zl., jejž hrabě Harrach dodatečně mimo původní program ustanovil. Je to onen text, který později J. Böhmem byl úplně přepracován a Šeborem komponován. Tato »Drahomíra« dávána pak poprvé 20. září 1867.

[1]) Samo sebou se rozumí, že po provozování »Braniborů« také kritika Smetanovi příznivá, ba naprosto oddaná, jako v Národních

K prvnímu představení »Braniborů« v Prozatímním divadle také nedošlo hladce a brzo. Liegert sice již v prosinci 1864 novinami oznamoval, že operu tu provede, avšak přes všechen nátlak se strany žurnalistiky neučinil tak. Teprve změna v ředitelství přinesla nápravu. Thomé slibu již před svým nastoupením danému dostál a »Branibory« do repertoiru přijal; ale ovšem dříve ještě dáváni Šeborovi »Templáři na Moravě« — 19. října 1865 jako slavnostní představení na oslavu říjnového diplomu — ačkoliv, jak víme, co do vzniku měli »Braniboři« rozhodně prioritu. Je na bíledni, že odpor proti Smetanovi a jeho dílu, když pole opanovati již nemohl, alespoň zameziti chtěl, aby nebylo v historii zaznamenáno jako první novodobá naše původní opera. Vlastně selhalo i to. Dnes zajisté každý od srdce přeje Šeborovi, v němž v letech šedesátých skládány nemalé naděje, upomínku na ono prvenství v pořadu časovém — ale každý také ví, že dějiny naší hudby dramatické nepočínají »Templáři«, nýbrž »Branibory«, a že na její další rozvoj opera Šeborova neměla nejmenšího vlivu, kdežto Smetana vykázal mu směr již prvním operním dílem svým.

Ostatně ještě za příprav k provozování »Brani-

Listech, konstatovala jen, »že skladatel sem tam již uhodil šťastně na národní tón«; ale ta radovala se upřímně z prvního kroku, těšíc se zároveň na další, ještě vydatnější v ohlášené již »Prodané nevěstě« — porota však s tím, co Smetana v »Braniborech« poskytl českého, nebyla spokojena, a držíc se doslovně podmínek soutěže, žádala mnohem více, ačkoliv dozajista tenkráte nikdo, kromě Smetany, neznal ani pravou cestu, která by k cíli tomu vedla. Nebýti dobré vůle hraběte Harracha, snad byla by odepřena Smetanovi vypsaná cena a byl by se musil spokojiti nanejvýš menším akcessitem ad hoc stanoveným, jako librettista »Drahomíry«.

borů« autor jejich, jemuž nastudování a řízení bylo ponecháno, nabyl trpkých zkušeností. Sám na příklad vyprávěl nejednou, jak byl sklíčen, když při první klavírní zkoušce dlouho marně čekal na zaměstnané solisty, kteří konečně přicházeli, trousíce se jeden po druhém, a jak někteří z nich z počátku bez ostychu jevili svou netečnost, ba přímo nechuť k novince. Ale ke cti jejich budiž hned dodáno, že nechuť mizela tou měrou, kterou blíže seznávali Smetanovu hudbu, tak že první představení bylo nad míru svěží. Nedivme se tomu; ovzduší bylo tenkráte ještě dosti prosyceno nedůvěrou proti Smetanovi a jeho směru a Prozatímní divadlo za kapelnictví Maýrova věru nemohlo se zváti půdou, na níž by rostly léky proti nedůvěře té.

O premiéře »Braniborů« dne 5. ledna 1866 a jejím významu promluvím ještě na jiných místech. Byla Smetanovi zaslouženým dostiučiněním za všechno to, co při soutěži i v divadle dosud byl zkoušel. Především měla i zevně velice skvělý, u nás tenkráte neslýchaný průběh a úspěch: devětkrát byl Smetana volán, při prvním opakování nadšení obecenstva ještě stoupalo a za necelého půl roku dočkali se »Braniboři« dvanácti představení. Ze svých osobních vzpomínek dodávám, že dojem, jejž jsem si toho večera domů odnášel, patří k nejsilnějším, které jsem v českém divadle vůbec kdy zažil; hudba ta vzrušovala mne zrovna silou elementární. Noční lidové sceny prvního jednání přímo elektrisovaly; nemálo k tomu přispěla živá hra tenoristy Grunda (Jíry), jenž několik měsíců před tím byl z činohry přestoupil k opeře. Chodil jsem tehdy na studentský lístek do divadla dosti často, z pravidla však ne po druhé na týž kus; pokud se pamatuji, za dlouhou dobu jen dvakrát učinil jsem výjimku: při Gluckově

»Orfeu« r. 1864 a při »Braniborech«, které jsem si již za několik neděl poslechl opět.

Nejcennější ze všeho bylo však pro Smetanu zajisté to, že i v kritikách i v obecenstvu vedle oněch předsudků, které ovládaly divadelní správu a dle všeho i porotu, nabývaly platnosti také názory a city jiné, zdravější, někdy plně uvědoměné, namnoze arci jen instinktivní. Patří to dnes k četným fables convenues o Smetanovi rozšířeným, že dokud byl činný, nikdo prý mu neporozuměl, nikdo ho neocenil. Proti tomu dlužno se opříti. Hned po »Braniborech« měl Smetana na své straně nejen celou řadu hudebníků, ale také velkou část obecenstva. Z oněch nejeden byl zasvěcen do záměrů a cílů Smetanových, jež netoliko schvaloval, nýbrž i, kde bylo třeba, hájil; v obecenstvu pak byla upřímná důvěra k snahám Smetanovým. Arci počet veškerých ctitelů a stoupenců jeho druhdy kolísal; po »Braniborech« a »Prodané nevěstě« bylo jich zajisté mnohem více, nežli po »Daliboru« — ale kroužek zasvěcených přátel zůstával mu věrný, rostl nenáhle a brzo počínal si i výbojně, pokud zbraně a pole to dovolovaly. A podobně ani v nejširším obecenstvu Smetana nikdy neztratil půdu na dobro; ale ovšem pokud podrobeno bylo vlivům Smetanových odpůrců, měnilo se také ve své přízni k jeho operám, z nichž ovšem »Prodaná nevěsta« poměrně nejméně bývala dotknuta těmito vlnami. Bylo tudíž hned od počátku obecenstvo rozpolténo na dva tábory právě tak, jako kritika, a poněvadž větší nebo menší čáka přirozeně bývala vždy u těch, kteří měli mocnější postavení buď v žurnalistice, buď v divadle, souvisely ovšem zápasy, jež umění Smetanovo podstoupiti musilo v létech šedesátých a sedmdesátých, značnou měrou s měni-

vými poměry netoliko divadelními, nýbrž i se žurnalistickými, ba namnoze dokonce s politickými. Dokladů toho budeme hojně nalézati při dalším líčení bojů těch, ačkoli všude se nám zároveň bude ukazovati, že vlastní podnět k nim zavdala přece jen důležitá, zásadní otázka umělecká — a že ani sebe urputnější spory osobní a strannické, které se k ní přirozeně družily, nedovedly ji zatlačiti do pozadí.

Než vraťme se k »Braniborům«. Na důkaz toho, že alespoň část kritiky tehdejší byla si vědoma významu tohoto díla, stačí nám zatím nahlédnouti do feuilletonů, jimiž v den premiéry časopisy na novinku upozorňovaly. Zejména v Národních Listech po úvodě o trampotách a svízelích, jež Smetana prožiti musil v soutěži i před dlouho zavřenými branami divadelními, čteme, »že směr, jaký skladatel v »Braniborech« zachoval, nalezne uznání u každého, komu nejde pouze o rozjaření smyslů, nýbrž více o zabavení a povznešení ducha a srdce. Základy, jakéž spisovatel libretta, p. Karel Sabina skladateli podal, oživeny jsou vesměs pravdivým a karakteristickým výrazem hudebním a celé dílo čítá množství zajímavých účinných situac, zejména pak vyznamenávají se čísla ensemblová, která slibují značného úspěchu. Povšimnutí zajisté také hodno, že skladatel sem tam již uhodil šťastně na národní ton, jehož se v nové své opeře komické »Prodané nevěstě«, kterou snad také za nedlouho uslyšíme, již s velikým úspěchem úplně přidržel.« Vlastní referat po prvním představení ovšem totéž projednává šíře a podrobněji, a podobně píše pak i recensent Politiky Frant. Pivoda, jenž ve zprávě své pronesl často citovaná slova, že »Smetana jest povolán pra-

cemi svými položiti základní kámen budovy, která někdy jakožto ‚česká opera‘ stane se známá«.[1])

První bitva, kterou Smetana svedl na prknech divadelních, byla tedy vítězná. Vždyť i to již znamenalo pokrok, že diskusse o jeho uměleckých záměrech dostávala se nyní do širších kruhů obecenstva, z koncertní síně totiž do divadla, že probuzen byl obecný živý zájem na nich — a o ten šlo mu především. Arci zatím dost povrchně se ještě rokovalo o věcech takových a nejčilejší rozepři spůsobovala hesla tenkráte v celém hudebním světě se rozléhavší. Smetana již od let padesátých byl znám jako rozhodný přívrženec »Výmarské školy«, t. j. uměleckých směrů třemi zvučnými jmény zastoupených: Berliozem, Wagnerem, Lisztem. Zde, poněvadž jednalo se o operu, přetřásán ovšem v první řadě »Wagnerianismus«. Co z něho shledáváno v »Braniborech«, ať právem či ne-

[1]) I recensenti, kteří jinak Smetanovi valně nepřáli, sklonili zbraň před hlubokým dojmem a velkým úspěchem »Braniborů«, obmezujíce výtky své na podrobnosti, jako na př. zpravodaj Národa. Vůbec je zajímavé, srovnávati uznání, jehož se provozované opeře dostávalo se všech stran, s opatrnými, vyhýbavými, ba i odmítavými kritikami úryvku v prvním abonentním koncertě provozovaného; kritiky ty buď zdrženlivost svou omlouvaly tím, že úryvek z dramatického celku vyňatý není dosti přístupný a srozumitelný, buď dokonce v mimickém a scenickém provedení viděli jedinou možnost alespoň nějakého zevnějšího úspěchu této hudby. — Ale tomu, co psáno bylo v lednu 1866 o »Braniborech«, dostává se pravého reliefu teprve srovnáním s posudky o »Templářích« nedávno před tím uveřejněnými. Šeborovu vzácnému talentu nikdo neodepřel plného uznání a leccos v jeho opeře docházelo také rozhodné chvály odevšad; ale vytýkal se mu — arci spůsobem a tonem nestejným — nedostatek technických studií, esthetické vytříbenosti a slohové důslednosti, tedy nedostatek právě oněch předností, které u Smetany uznávaly se vždy neobmezeně.

právem, různě posuzováno dle různého stanoviska strannického, a zejmena drala se do popředí obava, není-li vlivy Wagnerovými ohrožena českost našeho umění — zcela pochopitelně právě u příležitosti »Braniborů«: vždyť autor jejich sám na tuto českost kladl vždy váhu největší. Slovem, v nejhrubších rysech podstata a jádro otázky Smetanovské prokmitávaly již tehdy.

* * *

Situace r. 1866 obráží se v malém divadelním kuse, jejž Jos. Jiří Staňkovský napsal hned r. 1866, bezprostředně pod živým dojmem jednak Smetanovy opery, jednak pruské válečné invase. Příležitostní hra, jinak zcela nepatrná, jež má titul společný s touto operou,[1]) zakládá se totiž na nedorozumění velmi průhledném: nápadník líčí dopisem ruch v hudebním světě pražském a otec dívky list předčítající má na mysli armádu pruskou. Stůj zde alespoň těchto několik veršů:

Božena (čte): »Největší ale hluky, ba i spory
spůsobeny teď u nás Branibory.«
Zvučný: Nu to si myslím, vždyť to denně čteme,
do novin-li jen trochu nahlédneme,
nic jiného tam nezříme než Prus
a Brandenburk a potom zase Prus.
Božena (čte): »Ti Braniborům přejí, ti zas ne,
a věru, ani týden nemine,
by nějaká se hádka nestrhla.
Ta strana, co je šmahem zavrhla,
chtíc cestu proklestit si k autoritě,
jest arci v kapitální minoritě.«

[1]) »Braniboři v Čechách«, dramatický žert o jednom jednání od J. J. Staňkovského. 1866. »Divadelní bibliotheka« č. 59. — Na větších jevištích pražských, pokud vím, dáván nebyl.

Zvučný: Jak? Cože? Česká Praha Prusům přeje?
Božena (čte): »Však našinec se všemu tomu směje.
Jsem údem Umělecké besedy
a sděluji s ní tytéž náhledy;
co znalec přidal jsem se též k těm sporům
a hlučně volám: sláva Braniborům!«

Starý Zvučný jako dobrý vlastenec ovšem je zděšen, že Jaroslav stal se — Prušákem. Ale teprve později, když týž Jaroslav osobně se dostavil — byv, mimochodem řečeno, ve venkovském městě považován za pruského špehouna — sám pokračuje v čtení onoho listu.

Zvučný (čte): »Smetana dokázal v svém novém díle
vzdělání hudební v přehojné síle:
jsou prací krásnou jeho Braniboři.«
(klesá) Podej mi židli — hlava mi již hoří!
Jaroslav (vezme Zvučnému list a čte):
»A protož zvláště k vůli jeho sborům
jedenkrát ještě: sláva Braniborům!«

Tím je věc vysvětlena a zápletka ovšem končí k všeobecné spokojenosti.

* * *

Známá jsou slova, jež Smetana při banketu u příležitosti stého představení »Prodané nevěsty« (1882 pronesl o vzniku této své druhé zpěvohry; »,Prodaná nevěsta', pánové, jest vlastně jen hračka. Já jsem ji skládal ne ze ctižádosti, nýbrž ze vzdoru, poněvadž se mi po »Braniborech« vyčítalo, že jsem Wagnerian a že bych ani v národním lehčím slohu nic nedovedl. Tu jsem hned běžel k Sabinovi, aby mi udělal libretto a napsal jsem »Prodanou nevěstu« dle tehdejšího mého

zdání tak, že se jí ani Offenbach nevyrovnal; a hle, ona byla mi příčinou dne tak slavnostního.«

Vypravování to dlužno však bráti cum grano salis; ba je v něm i něco ironie. Především »po Braniborech« neznamená nikterak: po veřejných kritikách »Braniborů«. Kritiky ty dostavily se okolo Nového roku 1865, (pokud úryvku v prvním abonentním koncertu provozovaného se týkaly) a pak v lednu 1866 (o celé opeře). Ale víme, že Smetana již na počátku července 1863 měl Sabinovo libretto v ruce; patrně byl si je zamluvil hned po dokončení »Braniborů« na jaře téhož roku. Byla-li tedy souvislost jakási mezi posudky o »Braniborech« a předsevzetím napsati »operettu« lehčího slohu a zároveň národního rázu, běží jen o to, co v užším kruhu, patrně v hudebním odboru Umělecké besedy, třeba i od přátel jeho bylo mu namítáno, když je při klavíru seznamoval s ukázkami své první opery. Byly to zajisté dobře míněné obavy, že Smetanovi se nepodaří vytvořiti pravý český sloh zpěvoherní, poněvadž on sice dovede napsati důkladnou, učenou hudbu dle vkusu moderního, přístupnou vzdělaným hudebníkům, ať nedím vyvolencům, ne však hudbu lehčího zrna a popularnějšího rázu, hned při prvním poslechu každému srozumitelnou a sympathickou. A takové hudby prý nezbytně má zapotřebí pravá národní opera česká. Obavy ty plynuly z předsudků podobných těm, o nichž byla již shora řeč vzhledem k porotcům v soutěži o cenu Harrachovu; neboť i mnozí přátelé Smetanovi, a to jinak upřímní, velkému světovému umění sice rádi se poklonili, avšak mezi ním a budoucím národním uměním českým, od nich prozatím arci jenom tušeným, spatřovali domnělou zásadní protivu nádherné umělosti a hloubky na jedné,

prosté lidovosti a průhlednosti na druhé straně. Bludy takové chtěl Smetana ovšem rozptýliti novou skladbou svou. A podařilo se mu to měrou svrchovanou. Z počátku sice, hned po premiéře »Prodané nevěsty«, jednotlivcům i tato hudba byla ještě příliš těžká, příliš učená a umělá na komickou operu; ale brzo již, zejména zásluhou Palečkovou, jehož znamenitý herecký výkon (Kecal) ukázal se v dokonalém souhlasu se Smetanovou hudbou, všechny pochybnosti s této strany pronášené na dobro umlkly. Tím povznesla se u nás úroveň obecného vkusu způsobem pozoruhodným: domnělé slohové hráze mezi hudbou vážnou a komickou byly strhány, umělá polyfonie, harmonická bohatost a volnost, užívání příznačných motivů a kladení melodie do průvodu orkestralního přestaly býti trpěnou výsadou velké opery a nabyly plného práva i v genru komickém.

Smetana však ještě z jiného důvodu objednal si u Sabiny komické libretto, jehož děj byl čerpán ze života selského. Chtěl totiž příkladem ukázati zároveň cestu a prostředky, jimiž dostaneme se k české národní hudbě na poli dramatickém. Byly o tom spory, v nichž Smetana sám osobně se engažoval. Kdysi — na konci r. 1862 — v soirée u knížete Rudolfa Taxise, tehdejšího předsedy Hlaholu, mezi zpěvem, hudbou a deklamací rokováno o denních otázkách našeho národního života a čilá debatta rozpředla se ovšem i o národní hudbě. Obecné bylo mínění, že skladatelům našim musí vzorem býti naše lidové písně, jichž studiem a napodobením dosáhnou teprve těch forem hudebních, které jedině svědčí národnímu vkusu českému; také dr. F. L. Rieger byl horlivým zastancem myšlenky té. Ale Smetana rozhodně jí odporoval tvrdě, že hudba

dramatická nezbytně zapotřebí má i jiných forem, pro něž bychom ve zpěvu lidovém marně hledali příkladů, a konečně, když protivníci nikterak nedali se přesvědčiti, rozhorlen odbyl je: »Tomu vy nerozumíte!«[1]) V slovích těch někteří spatřovali domýšlivost a vykládali mu je ve zlé — cítil to ještě po letech. Nám však jeví se v nich Smetana celý, plující proti proudu ve věci rozvážně sice, ale bez ohledu na to, zdali osobně u koho narazí.

Že pravou cestu k národní hudbě vedoucí dobře znal již tenkráte, o tom nemůže býti nejmenší pochybnosti. Ale zkušenost brzo poučila ho, že předpojaté laiky o správnosti cesty té nepřesvědčí sebe důmyslnými výklady theoretickými, nýbrž jen živým skutkem uměleckým; proto práhnul po příležitosti, aby neodmluvným důkazem takovým stanovisko své obhájil, a požádal librettistu »Braniborů« o nový text takový, který netoliko že jinak než ryze česky komponován býti nemohl, nýbrž nad to i žádal, aby naveskrz hudebně karakterisován byl právě venkovský lid český. Víme, že několik měsíců na to, v červenci 1863 měl již knihu »Prodané nevěsty« v rukou; zdá se však, že úplně spokojen s ní nebyl a Sabinovi ji vrátil k přepracování, poněvadž zpráva v Slavoji (V. 284) dle všeho dobře informovaná oznamuje, že teprve koncem srpna 1864 dostal od librettisty první jednání — patrně definitivní úpravy.[2]) A když myšlenkou na skladbu tu — která prozatím chtěla býti jen argu-

---

[1]) Dle sdělení pana J. Srba-Debrnova.

[2]) Partitura »Prodané nevěsty« dokončena 15. března 1866; ale již r. 1865 hrál Smetana ve schůzích hudebního odboru Umělecké besedy »zlomky z komické operetty«, jak praví jednatelská zpráva.

mentum ad hominem — se obíral, bylo ovšem zcela pochopitelné, že o tuto spornou otázku slohovou zavadil i v konceptech svých feuilletonů pro Národní Listy — ale bylo s druhé strany zajisté neméně pochopitelné i to, že koncem konců narážku na theoretickou kontroversu přece jenom vyškrtl, když druhý svůj feuilleton (uveřejněný pak 15. července 1864) k tisku připravoval.

Sděluji zde, jakožto na místě nejvhodnéjším, dodatkem následující úryvky ze Smetanových konceptů. Doporučiv divadlu jednak péči o nová libretta pro skladatele, jednak provozování domácích oper již hotových praví totiž:

»Tímto spůsobem tedy možno mluviti o pěstování umění, a stálým pokračováním v této manipulaci může se také konečně vyvinouti národní sloh v hudbě. Nyní je to naprosto nemožné; neboť napodobením melodického spádu a rhythmu našich lidových písní nevytvoří se žádný národní sloh, nanejvýš slabé napodobení písní těch samotných, o dramatické pravdě ani nemluvě.«

A v jiném konceptu na místě obdobném praví stejně:

»Touto cestou teprve časem může se vyvinouti také národní sloh, vytříbený dobou a zkušeností. Nyní je to naprosto nemožné; neboť opisováním lidových písní nevytvoří se žádný národní sloh.[1])

[1]) Slova ta namířena byla patrně nejen proti náhledům laickým, nýbrž i proti doktrinářským snahám některých theoretiků tehdejších, do jisté míry i proti samotnému Zvonařovi, jenž ostatně v otázkách podobných byl opatrnější, než jiní. V časopisech a přednáškách rozebíraly se tehdy nápěvy lidové, zejména co do melodiky, vzhledem k stupnicím, k objemu, k intervallům atd., aby vytěžena byla karakteristika nápěvů těch nejen pro lepší poznání jejich, ale i pro užitek umělé hudby českého rázu; ba hudební odbor Umělecké

Když konečně »Prodaná nevěsta« objevila se na jevišti, zmizely ovšem pochybnosti o tom, která methoda je správnější, zdali methoda Smetanova nebo methoda nepovolaných rádců proti němu stojících; vždyť i leckterý z těchto samotných byl obrácen na jinou víru. Arci neznamenalo to ještě plné pochopení stanoviska Smetanova,[1]) jakož vůbec vítězství to bylo přece jen polovičaté: týkaloť se pouze tohoto jednoho díla — později, po »Daliboru«, vracely se ony bláhové předsudky o závislosti národní hudby operní na formách lidového zpěvu nejrozmanitějšími způsoby, a v letech sedmdesátých dokonce otázka ta musila se znova a znova přetřásati v polemikách. S doklady toho brzo se shledáme.

* * *

Přirovnání »Prodané nevěsty« ke skladbám Offenbachovým, jež nalézáme v oněch mistrových slovech

besedy v několika schůzích na jaře 1865 rokoval o tom, svědčí-li slovanské povaze *dur* anebo *moll*, a konečně přistoupil k rozluštění kompromissnímu, jež podal Zvonař: »Slovanským tonem jest ton smíšený (brzo tvrdý, brzo měkký); neboť jen v takovém obou tonů spojení může se slovanská mysl zcela obraziti.«

[1]) Recensent Politiky napsal po premiéře, že novou operu Smetanovu »se stanoviska českého zvláště pokládati sluší za nad míru utěšený začátek toho, co kdysi nabude as platnosti jakožto vlastní směr české hudby operní. V orkestru i ve zpěvu ozývají se posluchači neustále zvuky českého zpěvu lidového, aniž by však citována byla jediná písnička jeho. Je tomu nejinak, než jako kdyby skromné tyto bylinky, péčí Smetanovou pěstované, byly nasadily nádherné, přebohaté květy, jež jsou s to, aby vyhověly nejjemnějším požadavkům přepychu.« Vykládal si tedy českost »Prodané nevěsty« přece jenom ze styků hudby její s lidovými nápěvy způsobem více formalním, jenž arci selhati musil, když v »Daliboru« a jinde zevnější shoda ta méně bila do očí.

uzavřené — proto právě obracel Smetana zraky své nazpět, zejména k Mozartově »Figarově svatbě«, nad niž ovšem tenkráte ani sebe pokrokovější skladatel komické opery dokonalejšího vzoru míti nemohl.

Český lidový kolorit pak musil mistr náš vážiti přímo z lidu, z jeho povahy a života, z jeho zpěvů a tanců — ovšem z těchto posledních, pokud procházely jeho tvůrčím duchem a v něm se přerodivše nabývaly schopnosti sloužiti i nejvyšším záměrům uměleckým. V tom předchůdců a vzorů neměl. A přece alespoň jednu zásadu našel v moderních proudech uměleckých, která mu ukazovala pravou cestu: požadavek dokonalé shody hudebního výrazu s básnickým podkladem, nejen co do povšechné nálady, která je záminkou pro vytvoření »krásné hudby«, hlavního to účelu opery starého slohu, nýbrž i co do plnosti, bohatosti, rozmanitosti životního obrazu na jevišti se odehrávajícího, až do nejjemnějších jeho odstínů. Toto »podřízení hudby poesii« Wagnerem hlásané, jež hudbu nemělo potlačiti, nýbrž naopak k nejmocnějšímu vzpružení se donutiti, Smetanu přirozeně vedlo k tomu, že bystrým zrakem a jemným taktem svým v librettě, věru ne se všech stran vzorném, dovedl postřehnouti právě ty prvky poetické a dramatické, které jeho záměrům hudebním již tenkráte daleko a vysoko se nesoucím posloužiti mohly. Jen sobě položme tuto jedinou otázku: co by ze Sabinova textu byl učinil kterýkoliv jiný tehdejší skladatel — ovšem bez vzoru Smetanovy hudby?

* * *

S premiérami Smetanovými měl jsem zvláštní osud: přítomen byl jsem mimo první, »Braniborů«, a

poslední, »Čertovy stěny«, jen ještě premiéře »Libuše« při otevření Národního divadla. Při »Daliboru«, »Dvou vdovách«, »Hubičce« a »Tajemství« byl jsem mimo Prahu; proč nešel jsem do divadla, když 30. května 1866 poprvé se hrála »Prodaná nevěsta«, na to dnes již se nepamatuji. Proto také o zevnějším průběhu představení nemohu říci nic jiného, nežli že nalezlo okamžik a ovzduší velice nepříznivé. Vždyť stáli jsme na samém prahu pruské války — asi tři neděle po premiéře té události se již první srážky na českých hranicích. V novinách každý hledal především telegramy z Vídně a z Berlína, aby z nich hádal na věci příští; zájmy umělecké zatlačeny přirozeně do řady druhé a za měsíc zbraně v pravém slov těch smyslu »umlčely Musy«: posledního června hrálo se v divadle naposled. Kdo mohl by se tomu diviti, že druhá Smetanova opera nestala se takovou uměleckou událostí, jako svého času první, a že tudíž reprisy její nenásledovaly tak rychle po sobě? A jestliže návštěva premiéry dle první zprávy Národních Listů byla »slabá, zejména lóže byly prázdny«, zajisté novince neprospělo, že při druhém představení (3. čeivňa) z malého Prozatímního divadla přenesena byla do rozsáhlých prostor divadla Novoměstského, jehož saisonu dle původních úmyslů měla vlastně zahájiti.

Z nepopíratelného fakta, že »Prodaná nevěsta« při prvním svém objevení se na jevišti neměla tak okázale skvělý a hlučný úspěch zevnější, jako několik měsíců před tím »Braniboři«, činily se nejednou konkluse docela nesprávné, jež neopomenul jsem opravovati, kdekoliv se vyskytovala příležitost. Tolik mohu říci, že ti, kdož byli v divadle, měli dojem stejně svěží, jako kdysi při »Braniborech«. V Karolinum před

Esmarchovým čtením o pandektech — byl jsem tehdy v prvním roce práv — zpívali kollegové hned po premiéře již »Proč bychom se netěšili« a splnili tím proroctví referátu v Národních Listech, že sbor ten, který hned na poprvé musil býti opakován, dojista znárodní.

Kritikou přijata Smetanova hudba »Prodané nevěsty« velice příznivě; leccos bylo již příležitostně uvedeno, zde doplňuji to ještě slovy právě jmenovaného listu: »Bez obavy, že by nám někdo odmlouvati mohl, tvrditi neváháme, že dosud žádný z našich skladatelů tak šťastně z bohatého zdroje národního našeho života pro umění dramatické nečerpal, jako se to Smetanovi podařilo.« Dnes mohl by někdo říci, že chvála ta neznamená mnoho, poněvadž před Smetanou neměli jsme vlastně nic, co bychom s »Prodanou nevěstou« vůbec srovnávati mohli; ale r. 1866 mnozí zcela jinak na to pohlíželi. Tenkráte leccos se zdálo »národním«, co jím v pravdě nebylo, a kde který skladatel vlastenecký domníval se míti větší nebo menší zásluhu o národní umění. Říci tedy všem těm četným aspirantům: nikdo z vás nedovedl to tak jako Smetana, znamenalo zajisté, že jeho směr, jeho methoda, o nichž právě vzhledem k takovémuto úkolu uměleckému bylo před tím pochybováno, osvědčily se tou měrou, kterou všechny ostatní dosavadní snahy a pokusy selhávaly. Ostatně povšimněme si i toho, že konstatováno, jak šťastně těžil Smetana přímo z bohatého zdroje národního života, ne již pouze z nápěvů lidových písní, a že těžil ve prospěch umění dramatického, že tudíž význam »Prodané nevěsty« sahá i za hranice hudby.

* * *

Plného zevnějšího úspěchu došla nová opera Smetanova ovšem teprve třetím představením svým, 27. října 1866.[1]) To z příčin rozličných. Především byly se po válce vrátily normalní poměry, začátkem zimní saisony a za nové správy divadelní záležitosti umělecké opět nabyly zajímavosti a váhy. Že nové obsazení některých úloh, zejména Kecala Palečkem, valně k tomu přispělo, bylo již naznačeno. Zcela přirozeně: vždyť i dnes ještě, po celé třetině století, musíme si upřímně říci, že naše výkonné umění vlastně jen v komické opeře vpravilo se do slohu Smetanova se zdarem, t. j. s příslušnou původností hereckého i pěveckého podání, a to především právě v »Prodané nevěstě«; zdar ten datuje se však již od oněch dob. Konečně ještě jiná věc zde zajisté pomáhala: představení to bylo »théatre paré« za přítomnosti panovníka, jenž po návštěvě bojišť českých zavítal do Prahy a opouštěje divadlo pravil, že se velmi pobavil. Je to rozhodně omyl, vykládá-li se vliv poslední okolnosti v ten smysl, že hudba Smetanova měla zapotřebí takové mimořádné pomoci; ta pronikla již sama sebou a oblíbenost její každým novým provedením stoupala. Ale ovšem textu Sabinovu valně prospěla nejen ona císařská slova a vůbec dojem, jímž »Prodaná nevěsta« působila na celou společnost slavnostnímu představení přítomnou, nýbrž i to již, že mohla býti zvolena a schválena právě k této příležitosti.

Od premiéry totiž činěny byly librettu se všech stran mnohé výtky, kárána především nízká prý úroveň jeho komiky, jevící se ve fraškovitosti některých figur

[1]) Když den na to »Prodaná nevěsta« se opakovala, tedy celkem po čtvrté se dávala, slyšel jsem ji poprvé.

a scén (hlavně koktavého Vaška a komedie), ba vzhledem k ušlechtilé hudbě Smetanově referent Politiky jal se »librettistovi co nejvřeleji doporučovati, aby báseň svou předělal.« Když pak při navrhování her pro slavnostní představení přijata zásada, že má býti sáhnuto k pracím původu domácího, »Braniboři v Čechách« však jakožto do očí bijící parallela k událostem nejbližší minulosti nemohli býti schváleni, Rieger jako intendant poukazoval k »Prodané nevěstě« a narazil tím na odpor mnohých, kteří ostýchali se předvésti dvoru dílo tak fraškovitého prý rázu. Tenkráte však Rieger na štěstí provedl svou, načež pak dobrý výsledek onen předsudek proti »Prodané nevěstě« jako dramatu ne-li úplně vyhladil, přece vydatně zviklal. Ona »fraškovitost« — pokud výkonní umělci zachovávali slušnou míru drastičnosti — přestala býti kamenem úrazu, a jestliže později po letech zase k výtce té bylo sáhnuto, stalo se to ne bona fide, nýbrž se zjevnou tendencí Smetanovi nepřátelskou, která záminky své nevybírala právě s přílišnou svědomitostí.

Nelze upříti, že mezi slovy a hudbou »Prodané nevěsty« co do úrovně umělecké je veliký rozdíl, ba zásadní rozpor: či možno si představiti větší kontrast nežli mezi Smetanou a Sabinou, pokud běží o vážnost a opravdivost, povznešenost a promyšlenost uměleckých snah, o mistrovskou dokonalost a jemnou vytříbenost formy? A přece ta harmonie celku tak přirozená, tak plynná! Bylo již připomenuto, že jen bystrozrak a jemnocit velkého hudebníka mohl zde dojíti cíle. Ale s druhé strany káže nám spravedlivost, abychom nezapomínali, že čerpal-li Smetana tak znamenitě z povahy a života venkovského lidu, dělí se s ním o zásluhu tu Sabina, jehož text byl přece pod-

kladem a východiskem, podnětem a podmínkou tvoření hudebního. A oba byli na poli tom, každý ve svém oboru, první; neboť ani činoherní literatura naše neměla r. 1866 ničeho, co by se jakožto specificky český obraz lidový mohlo přirovnati »Prodané nevěstě.«

Četné zajisté formální nedostatky Sabinova díla na uznání této zásluhy jeho ničeho nemění. Znal jsem Sabinu z Umělecké besedy velmi dobře a rád naslouchal jsem mu, když z nevyčerpatelné zásoby svých vzpomínek vybral nějaké thema. Uměl vypravovati živě a poutavě.[1]) Nejednou ovšem hovořil o »Prodané nevěstě«. Nebudu opakovati věci obecně známé nebo mnou jinde zaznamenané; dotknu se pouze jednoho výroku. »Kdybych byl tušil, co Smetana z té mé »operetty« udělá, byl bych si také já dal větší práci a napsal mu lepší, obsažnější libretto«, pravil kdysi Sabina. Netřeba tuším litovati toho, že se tak nestalo. Smíme-li totiž souditi dle jiných librett, jimž zajisté více pozornosti a píle věnoval, než jednoaktové operettě, přes to že ji pak r. 1864 dle přání a patrně i pokynů Smetanových přepracoval, ba smíme-li souditi třeba i z celé jeho belletristické činnosti, byly by stopy důkladnější, ale také strojenější práce jeho sotva dostatečnou náhradou za to, co by pak bezpečně bylo zmizelo: za přirozenost a svěžest celkového dojmu připomínajícího téměř smělou šťastnou improvisaci a za nelíčenou živost předvedených typických postav lido-

[1]) Někdy arci vznikaly i pochybnosti o přesnosti a pravdivosti vypravování jeho. Pamatuji se na př., že mluvil s určitostí o návštěvě Richarda Wagnera v Praze, když r. 1848 připravovala se revoluce. Mne zpráva ta zajímala, avšak potvrzení jejího nemohl jsem se dopátrati. Možná také, že byla to jen mýlka s Roecklem, přítelem Wagnerovým, jenž s revolučním hnutím pražským styky měl.

vých. To, co Sabina na základě vlastní zkušenosti z venkovského života zběžným pérem zachytil beze všech uměleckých přídavků a příkras, stalo se ve své prostotě důležitým, plodným zjevem v našem ruchu uměleckém; to však, co by byla z toho udělala jeho snaha po větší dokonalosti, bohatosti, zábavnosti a duchaplnosti, mělo by dnes právě tak malý význam literarní, jako jeho »Templáři na Moravě« nebo »Braniboři v Čechách«.

* * *

Válečné příběhy, jež odehrály se mezi druhým a třetím představením »Prodané nevěsty«, tím, že měly pronikavý vliv i na naše poměry divadelní, nepřímo spůsobily nejdůležitější změnu v životě Smetanově: družstvo, v jehož čele stál Fr. Pštross, jmenovalo ho k návrhu místopředsedy J. S. Skrejšovského prvním kapelníkem.

Již v lednu 1859 psal Smetana ze Švédska: »Zde v Göteborgu silně se o tom mluvilo, že jsem se stal kapelníkem při pražském divadle.[1]) Odkud to pocházelo, nevím, ale věru nebylo by to zrovna zlé, kdyby se to stalo skutkem!« Zatím slova ta nebyla nic jiného, nežli projev zcela přirozené touhy po čestném, pevném postavení uměleckém ve vlasti. Ale když po říjnovém diplomu samostatné české divadlo stalo se jedním

[1]) Míněna tím ovšem německá opera stavovského divadla, v němž tehdy česká představení vůbec odkázána byla na nedělní a sváteční odpoledne a za celý divadelní rok 1858/9 jen jediná zpěvohra (»Střelec kouzelník«) po česku se dávala. Změna v kapelnictví r. 1859 skutečně se stala; ale nástupce Jos. Nesvadby nebyl Smetana, nýbrž V. Jahn, pozdější ředitel vídeňské dvorní opery. Stavovské divadlo řídil tenkráte Thomé.

z předních našich požadavků národních, nabyla myšlenka na kapelnictví v Praze pro Smetanu ještě jiný význam, větší, hlubší. Víme již z nejednoho výroku jeho, jakou váhu kladl na zpěvohru, v níž spatřoval přímo vrchol národních snah uměleckých; proto zdálo se mu působení při divadle býti nejmocnější pakou na povznesení a zvelebení hudebních poměrů našich, až do té doby věru zbědovaných. Jestliže tedy nyní touha jeho po činnosti takové se zdvojnásobila, neměl na mysli v první řadě osobní svůj prospěch — neboť znal dobře neskvělé hmotné poměry českého divadla — nýbrž chtěl především usilovati o povznesení hudební úrovně pražského obecenstva: v tom povznesení spatřoval nezbytnou podmínku zdaru vlastních svých snah skladatelských, a neznal lepší cesty k tomu cíli, než v pravdě umělecké řízení operního ústavu. Ale zároveň poznal, že Prozatímní divadlo, jehož němečtí řiditelé po přemožení prvních chudých začátků domnívali se býti odkázáni na spekulaci všeho druhu, uměleckou i neuměleckou, opravdovým, idealním záměrům jeho jen málo by přálo; proto touhu svou po kapelnictví potlačil a čekal trpělivě na poměry příznivější. Konečně r. 1866 zdálo se mu, že nastaly. Družstvo z vynikajících občanů pražských složené budilo v něm naději, že péči o rozvoj národního umění nebude nyní kladena žádná překážka, ale spíše poskytována každá pomoc, plány na velké, definitivní Národní divadlo, které by i opeře dokonale vyhověti mohlo, byly již v rukou stavebního výboru, tak že nejen započetí stavby, ale dle tehdejších sanguinických názorů i její dokončení bylo otázkou blízkého času, »Braniboři« získali mu přízeň a důvěru velké části obecenstva a kritickou činností svou obhájil své umě-

lecké záměry — slovem všechno směřovalo k tomu, že Smetana nabízené mu kapelnictví přijal a 27. září řízením ouvertury k »Prodané nevěstě« při slavnostním zahájení nové saisony v úřad ten se uvedl. Je to zvláštní shoda okolností, že v týž den obecenstvu přístupnou se stala výstava plánů na Národní divadlo, mezi nimiž byl i plán Zítkův, brzo na to k provedení ustanovený. Kdo byl by tenkráte tušil, že uplyne patnáct let, než smělé sny obou mistrů dojdou splnění a v novém nádherném domě nad Vltavou poprvé zazní úvodní fanfary »Libuše«! Zatím však růžové naděje ovládaly všechny. Když v Umělecké besedě přátelský kruh oslavil nového kapelníka, jeden z přípitků, pronesený tuším prof. Ot. Zeithammrem, navázal na Smetanův výrok o »kaprálské holi« v jednom z jeho feuilletonů a tlumočil všeobecnou radost nad tím, že místo oné kaprálské holi zaujme nyní »berla maršalská«.

V té době zaměstnán byl Smetana svou třetí operou, »Daliborem«, jehož text napsal mu Josef Wenzig.[1]) Již na začátku r. 1866 zprávy o ní přicházely do veřejnosti a 15. září bylo hotovo první jednání. Nový úřad kapelnický však z počátku tou měrou zabíral všechny jeho síly, že druhý akt dokončil až po roce, 24. října 1867, načež pak rychle následovalo dějství poslední, tak že 29. prosince hotov byl s celou partiturou.

Že novinka ta, dílo prvního kapelníka, zvolena k slavnostnímu představení při zakládání Národního

[1]) Wenzig, starší to muž (1807—1876) německy vychovaný, ovšem nebyl s to, psáti české verše. Proto německý original »Dalibora« jako později »Libuše« do češtiny přeložil Ervín Špindler. Samo sebou rozumí se, že Smetana komponoval česká slova Špindlerova.

divadla, bylo ovšem přirozené. I provozoval se tudíž »Dalibor« poprvé dne 16. května 1868 v Novoměstském divadle. V poledne na staveništi Smetana jako zástupce umění hudebního při obvyklém klepání na základní kámen pronesl heslo: »V hudbě život Čechů«, večer dirigoval zpěvohru, která do té chvíle byla nejvyšším uměleckým projevem našeho života hudebního. Rozjařená nálada, která toho dne vládla celou Prahou a nepřehlednými zástupy jejich hostů, oživila také obecenstvo slavnostního představení; smíme tudíž zajisté věřiti referentovi Národních Listů, že Smetana byl »co nejhlučněji vyznamenán«, že byl »pravým oslavencem toho večera«, že »se všech stran kynuly mu radostné zraky a nelíčená blahopřání«. Byl-li však dojem chvíle té opravdu nezkaleně radostný pro mistra, těžko říci; neboť hlavní zkouška k »Daliboru«, která se 14. května odbývala a nezvyklým u nás způsobem obecenstvu za obyčejné ceny přístupnou učinila, mohla v něm snadně vzbuditi zlou předtuchu.

Brzo ukázalo se totiž, že hlučný úspěch premiéry způsoben byl hlavně jen onou slavnostní náladou, která by stejně byla přijala kterýkoliv jiný plod domácího umění, třeba i hudebně docela bezvýznamný. Osudem svým byl »Dalibor« pravý opak »Prodané nevěsty«. Tenkráte, r. 1866, premiéra proběhla sice beze všeho okázalého lesku, ale sympathie obecenstva stoupaly každým novým představením, tak že novinka brzo v repertoiru zdomácněla. Nyní, roku 1868, na slavnostní operu padl ovšem také paprslek slávy; ale byl to jen odlesk odjinud vržený, a novinka na repertoiru se neudržela. Dva roky před tím »Braniboři« přijati byli s jásotem; »Dalibor« umělecky stojí výš, aniž hudba jeho méně jest přístupná, a přece na-

lezl obecenstvo celkem chladné. Kritiky pak se rozcházely a některé z nich prozrazovaly i velikou rozpačitost, patrně z téže příčiny, z které obecenstvo cítilo se jaksi zklamáno: »Dalibor« nezdál se býti pokračování na dráze, jež slibovala »Prodaná nevěsta«. Krátkozrakým lidem tato komická opera byla dokonalým, nedotknutelným vzorem, od něhož ani v nejmenším nelze se odchýliti beze škody. »Braniboři« kdysi líbili se na vzdor tomu, že vlivy Wagnerovy byly na nich poznány a konstatovány; při »Daliboru« však zdálo se všechno, co na německého reformatora jen z dáli upomínalo, býti neodpustitelnou recidivou do směru »Prodanou nevěstou« domněle na vždy překonaného. Neblahý názor ten měl arci tím horší následky, čím více spůsobem dnes až víře nepodobným stopy »Wagnerianismu« byly přeceňovány, ba od škodolibých posuzovatelů snad i úmyslně přepínány. Tím vznikla ona tradicionalní nechuť k »Daliboru« v divadle i ve velké části obecenstva, proti níž Smetana a jeho přátelé marně bojovali přes osmnáct let.[1])

* * *

K plnému porozumění situace, v níž octnul se »Dalibor«, nutno připomenouti si leccos z minulosti.

---

[1]) Nejinak než »Prodaná nevěsta« i »Dalibor« jako novinka, t. j. během celé letní saisony, dával se jen dvakrát — nepočítáme-li jednotlivé první jednání, jež provedeno 21. června v slavnostním představení za přítomnosti císařovy spolu s druhými akty Šeborovy »Drahomíry« a Bendlovy »Lejly«. Po pětiměsíční přestávce hrál se v říjnu ještě třikrát a v prosinci jednou; od té doby pak objevil se v repertoiru s dlouhými přestávkami ještě — osmkrát, tak že první jeho představení v Národním divadle 5. prosince 1886, tedy po osmnácti a půl roku, bylo všeho všudy teprve patnácté!

Smetana znám byl jako nadšený ctitel a vyučenec Lisztův a ovšem bez nejmenšího protestu ze své strany nazýván příslušníkem »výmarské školy« — referent Národu s netajenou tendencí rád mluvil o jeho »novoněmeckém směru«. Smetana svůj obdiv pro Berlioza, Wagnera, Liszta ovšem nikdy nezakrýval, jejich duchem provanuty byly i kritiky jeho, v nichž druhdy setkáváme se s výroky připomínajícími i slovně spisy zejména Wagnerovy. Víme již, že mnohým z našich tehdejších hudebníků stanovisko to nikterak nepřekáželo, jiní pak rozhodně je odmítali.

O symfonických básních »Richardu« a »Valdštýnově táboru«, jež provedl Smetana v prvním obou vlastních koncertů v lednu 1862 (5. a 18.) pořádaných, napsal na př. zpravodaj Bohemie Fr. Ulm, že své předchůdkyně (skladby Lisztovy totiž) nejedním vzhledem ještě »přelisztují«, že v nich »překročení hranic hudby« (do oboru poesie) »svádělo bohužel i k překročení hranic uvnitř hudby«, že skladatel jejich nastoupil dráhu »programní hudby nejvýstřednějšího druhu«. Když pak v koncertu Akademického čtenářského spolku (24. II. 64) poprvé sehrána byla třetí mistrova symfonická báseň »Hakon Jarl«, čtlo se o ní v Národu: »Překvapila nás proto, že uvedena byla právě do tohoto koncertu, kde český živel převládá, ana hudba tato praněmeckého rázu jest«, a recensent doznal, že ho »více uspokojila slavnostní ouvertura od Vojáčka«. A týž list nejpříkřejšími slovy obrátil se i proti Smetanově sboru »Odrodilec«, při druhé pěvecké slavnosti o sv. Janě téhož roku zpívanému: »Opírati se musíme ale proti skladbám, které nejenom že k slavnostní produkci se nehodí, dílem cizím nesmyslem nakažené bujarý živel slovanský otráviti hrozí

jedem nezáživné německé i vlaské umělosti, zakrývajíce takto chorobu vysmáhlé fantasie. Opravdu všecku chválu zasluhuje pan Smetana, upotřebiv ve svém »Odrodilci« všecky neřesti německého slohu.« Dobře si toho všimněme, že to neznamená pouze boj proti skladateli, nýbrž i proti kritikovi Smetanovi: neboť slova ta napsána byla kollegou jeho z Národa bezprostředně po Smetanově nastoupení kritického úřadu v Národních Listech.

Zmínil jsem se již o tom, že úryvek z »Braniborů« v prvním abonentním koncertě Umělecké besedy provozovaný mnohé kritiky zarazil tak, že nevěděli si rady a konečný soud odkládali k provedení divadelnímu. Ale o hudebním směru skladby Smetanovy soudili ihned. Referent Národu praví přímo: »Slyšeliť jsme tu trojí směr hudby; ‚hudbu minulosti‘ (koncert od Mozarta), ‚hudbu přítomnosti‘ (ouverturu k »Fideliu« a Abertova »Kolumba«) a tak zvanou ‚hudbu budoucnosti‘ (zlomky z »Braniborů« od B. Smetany).« A o těchto posledních již 30. prosince 1864 pronesena byla stereotypní fráse: »Jak jsme již svrchu podotkli, zabíhá hudba p. Smetanova příliš do tak zvané hudby budoucnosti a zdá se nám, že chce p. Smetana začíti tím, čím asi R. Wagner přestal«; dále pak vytýká se hudbě, v níž prý »modulace se honí za modulací, jakoby se tu jednalo o hudební honbě par force« nejen unavující neklid nýbrž i »silný průvod orkestru, jenž oba pěvce tak zastínil, že se zdálo, jako kdyby pièça tato byla psána pro orkestr s průvodem lidských hlasů«. Kdo v paměti má zbraně, jimiž Pivoda a družina jeho na Smetanu útočili o desítiletí později, poznává zajisté, že nebyly tenkráte nové, nýbrž nejedna z nich pocházela ze zbrojnice recensentů první polo-

vice let šedesátých, především recensenta Národu. Jeť zrovna odporné, vidíme-li, že na př. těmitéž slovy, jimiž r. 1864 odsuzoval se úryvek z »Braniborů«, popraveny býti měly r. 1874 — »Dvě vdovy«![1])

Po provozování »Braniborů« arci leccos z těchto výtek nejkrajnějšího Wagnerianismu musilo býti odvoláno nebo aspoň zmírněno. V Národu zejména čteme, že Smetana náležel »k nejhorlivějším příznivcům novoněmeckého směru hudebního, kterýž zastupoval způsobem tak duchaplným Liszt ve Výmaru, a dokázal v opeře této, že zůstal většího dílu až dosud věren zásadám uměleckým, které mu byly idealy jeho, totiž Liszt a Wagner, poskytly, poněvadž v dramaticko-hudebním výtvoru hlavních momentů následuje bezvýminečně příkladu posledního«. Na druhé straně však užívá prý, »kde toho zevnější effekt vyžaduje, (!) jakožto praktický hudebník i starých klassických forem, tak že »je styl opery této objektivně vzato umělecky úplně oprávněný«. V pokračování referatu (chiffrovaného ♯) praví se dokonce, že, jak jasně ukazují některé uvedené příklady, »p. Smetana s reformatory novoněmecké školy posud nejde ruku v ruce«.

* * *

Poukazování k Smetanově Wagnerianismu, ať již s úmyslem kárati ho proto nebo chváliti, nebylo tedy ničím novým. Smetana Wagnerianem byl; a to nejen

---

[1]) Recensent *tt* napsal totiž do Pivodových Hudebních Listů (1874. str. 68.) o »Dvou vdovách«: »Smetana, co čelní zastávatel směru Wagnerovského, přidělil i zde hlavní podíl orkestru, který vede první slovo. I »Dvě vdovy« řadíme k operám, o nichž dalo by se říci, že jsou složeny pro orkestr s průvodem zpěvu.«

v tom smyslu, ve kterém v letech šedesátých každý tak nazýván, kdo měl odvahu spatřovati ve Wagnerovi vážného umělce o pokrok dramatické hudby usilujícího,[1]) nýbrž i ve smyslu přísnějším, poněvadž sdílel umělecké názory Wagnerovy o zpěvohře právě v hlavní věci, o niž šlo. Ale jiná byla arci otázka, do které míry jeho díla směla se nazývati wagnerianskými. Zajisté dnes musíme míti stále na zřeteli, že když posuzován úryvek z Braniborů, na sklonku r. 1864, ze skladeb Wagnerových známy byly jen »Rienzi«. »Hollanďan«, »Tannhäuser« a »Lohengrin«, že běželo tudíž o Wagnera před »Tristanem«, jenž poprvé provozován v Mnichově teprve r. 1865; a konečně i ještě na začátku r. 1866, když »Braniboři« dočkali se divadelního provedení, v Praze jen málo lidí nejen znalo ale i chápalo »Tristana« — z českých hudebníků snad jediný Smetana. Pak uznáme, že »Braniboři« nebyli, ba ani nemohli býti porovnáváni s tím, co německý reformator vytvořil po »Lohengrinu«, že tudíž vytýkaný jim tehdy směr wagnerianský měl jiný význam, než by jej měl dnes, po »Tristanu« a po »Meistersingřích«, po »Nibelungách« a po »Parsifalu«. Zcela přirozené ovšem bylo, že námitky, které pražští recensenti činili »Braniborům« (později i »Daliboru«), namnoze do slova kryly se s tím, co tehdy v Německu vytýkáno Wagnerovi; recensenti naši snad nebyli si

[1]) Antiwagneriani tenkráte nejen že odpírali Wagnerovi epitheton velkého skladatele, nýbrž neuznávali ho vůbec za hudebníka, s nímž počítati sluší; upíralif mu namnoze všechen »pravý« talent hudební a snahy jeho prohlašovali za úpadek, ba za zkázu všeho umění, jeho samotného pak za konfusního ztřeštěnce. Vždyť nejinak na Wagnera pohlížel Pivoda ještě r. 1881 ve svém spisku »O hudbě Wagnerově«.

toho ani vědomi, že nepoměrně více ještě než Smetana pod vlivem hudby Wagnerovy byli oni sami pod vlivem německé kritiky antiwagnerianské. Že pak mimo hudební stránku zpěvohry Wagnerův směr nemohl se zatím u nás osvědčiti než minimalně, je tuším na bíledni: tehdejší čeští librettisté věru ani dost málo nebyli mu podrobeni.

Vizme nyní, jak kritika přijala »Dalibora«, alespoň pokud běží o velké denní listy politické. V Národním Pokroku, nástupci to Národu, referent *Ces* pronáší se ve feuilletonu svém (19. V. 68.) mimo jiné takto:

Smetana »novou svou skladbou prospěl nejenom literatuře českých oper, nýbrž i hudebnímu umění vůbec. Zaujal totiž co skladatel stanovisko, jež v moderní době za nejvyšší uznáváme, vyvoliv sobě při skládání sloh, jejž posud žádný z českých skladatelů nepěstoval a jehož se drží jen nejzdatnější skladatelé cizí, ač nikoliv se stejným úspěchem. Smetanova snaha ověnčena zvláštním výsledkem, ačkoliv jeho počínání považovati slušno za velmi odvážné; neb kde původce tohoto slohu [R. Wagner] přestal, tam Smetana započal.« A dále rozvádí se to šíře: »V »Daliboru« vyvíjí se v nejskvělejším světle sloh deklamatorní v rouše idealní romantiky, jak jej velkolepý reformator hudební Richard Wagner započal. Vidíme sloh tento povznešený na stupni, kde Richard Wagner, prodělav svým »Rienzim« periodu hudební formalnosti a dosáhnuv v »Tannhäuseru« a »Lohengrinu« nejvelkolepějšího výrazu slohu dramatického, přešel v »Tristanu a Isoldě« k slohu deklamatornímu, od něhož se však nejnovějším svým výtvarem »Meistersinger« zase odvrátil.[1]) Tímto směrem Smetanovým vyplněna jest mezera, jež se jevila posaváde v literatuře české opery.«

---

[1]) To vše je zajisté nejlepším důkazem, že i r. 1868 vědomosti o Wagnerově slohu po »Lohengrinu« byly ještě velmi nedostatečné a zmatené, třeba recensenti odvolávali se chlubně i k nejnovějšímu jeho dílu, k »Meistersingrům« dosud neprovozovaným.

To zní přece jako nepodmíněná chvála, zakládající se na plném souhlasu s ideami Wagnerovými. Ale další vývody předpoklad ten činí poněkud pochybným:

U porovnání s oběma dřívějšími operami Smetanovými »musíme nejnovější jeho skladbu »Dalibora« pro dráhu docela původně raženou obdivovati . . . Za svou ideou kráčeje odříkává se v »Daliboru« naprosto všech zevnějších, pouze divadelních efektů, vyznačiv si za zásadu sledovati libretto v každé myšlence, ba v samém výrazu jejím nejenom jednotlivou řádkou, ale takřka každým slovem. Nehleděl ani k tomu, aby myšlenka hudební, vzbuzená myšlenkou textu, také řádně v hudebních formách, jež se zakládají na posud platných zákonech, provedena byla. Tomuto směru obětuje skladatel všechny formy, v kterých provedeny bývají posud hudební myšlenky, odříkaje se takřka asceticky všeho účinku působícího na velké posluchačstvo.« A přece zase »kde to situace dovoluje, rozpřádá hlavní ideu způsobem takřka symfonickým,« jako v milostné scéně žalářní. Recensent pohřešuje ensembly, netoliko finale, ale i kvartetto a terzetto; dvojzpěvy Smetanovy prý vlastně »dle dosavadních pojmů duetty nijak nazývati nelze.« A »kde skladatel poukázán jest k tomu, aby pouhou melodií oučinkoval, ... tu nezdá se býti původně nadšeným.«

Jaká to podivná směsice pravdy a omylu! Osudné bylo však to, že i chvála v posudku tom Smetanovi štědře udílená způsobem odůvodnění svého — ostatně docela neoprávněného — velkou část obecenstva zaujmouti musila spíše proti němu, než pro něj. »Smetana pokračuje tam, kde Wagner přestal«: to stačilo všem, kdož byli proti Wagnerovi, aby nad »Daliborem« udělali kříž.

Nepoměrně lépe pochopil a posoudil »Dalibora« Ludevít Procházka v Národních Listech. V předběžném feuilletonu (12. V. 68) již praví:

»Každému umělci lze blahopřáti, může-li se o něm zvolati, že stojí v kulminaci svého umění. Tak se nám zdá, že nyní tvrditi můžeme o skladateli »Dalibora«, díla to lesku neobyčejného a v literatuře naší dosud nejdospělejšího. V nižádném díle nevyslovila se individualní bytost Smetanova dosud v míře tak pregnantní, v nižádném nekoluje tak mocně vlastní jeho krev, jako v zpěvohře této, která co do jasnosti cíle a jednoty myšlenky na nás činí dojem díla mistrovského . . . . »Dalibor« jest vítězný pokrok v naší zpěvohře, neboť uvádí novověké zásady o nutnosti a pravdivosti dramatického výrazu v hudbě skvělým způsobem na naše jeviště a poráží na hlavu všechen duchaprázdný formalismus a planý směr tak zvané »absolutní hudby«. Tím duchem zplozené dílo umělecké, jako jest »Dalibor«, jedině jest s to, vzbuditi v obecenstvu vřelé účastenství v ději a povznášeti ducha i srdce.«

Procházka Smetanovi bez odporu lépe porozuměl, nežli oné doby kdokoliv jiný. Zdáli se nám však, že i on poněkud — arci nikterak tou měrou, jako jiní — zneuznal skutečný poměr mezi tím, co v »Daliboru« bylo moderního a tím, co odpovídalo staré tradici operní, musíme uvážiti, že nemoha novou operu Smetanovu porovnávati s tím, co přišlo po ní, s »Libuší« na př., posuzovati ji musil pouze dle toho, co v naší literatuře předcházelo,[1]) a pak zajisté z jeho nadšení dobře pochopíme jeho stanovisko, ba dáme dokonce za pravdu slovům, jež pronesl po prvním opakování »Dalibora«: »Smělý tento krok, jímž Smetana novou dráhu v zpěvohře naší nastoupil, čítáme mu za zásluhu tak velikou, že stavíme jej výše ještě, než dílo samé.« Ovšem i Procházka v obšírném svém posudku

---

[1]) Kromě obou prvních oper Smetanových byla to následující díla: »Vladimír« Skuherského, »Templáři«, »Drahomíra« a »Husitská nevěsta« od Šebora, »Švédové v Praze« J. N. Škroupa, »V studni« Blodkovo a »Lejla« Bendlova.

po premiéře psaném činí některé výtky, na nichž nám zde nezáleží; stačí úplně, poznamenám-li, že také on pohřešuje v »Daliboru« ensembly a sbory, které by proti mohutnému apparatu orkestrovému postavily náležitou protiváhu hlasů lidských, že však sám se do jisté míry hned korriguje: »Zde arci nese librettista také část viny, jakož se vůbec objevují větší ohledy k správnému spracování dramatickému, než k uspořádání operistickému«. Dnes ovšem v stanovisku tom, kdyby zachováno bylo ve všem důsledně, neshledávali bychom žádné provinění.

Prozíravě poukázal Procházka také k důležitosti, již měl »Dalibor« pro vychování vkusu českého obecenstva a právem stěžoval si (27. V. 68) na dlouhou pausu mezi prvním a druhým představením: »Dílo tak hlubokého významu a tak vznešených intencí chce býti častěji slyšáno a pojímáno, novost směru jeho vyvolává různé náhledy o jeho platností a ceně umělecké, které častým teprve provozováním poznenáhla se vyrovnávají a sobě sbližují.« Po první reprise pak situaci dobře označil takto: »Obecenstvo nalézá se k novince této jaksi ještě v poměru takovém, jakoby pojednou vstoupilo v krajinu dříve neznanou, plnou půvabů a různých vděků, jichž však oko nemůže přehlédnouti jedním pohledem a s nimiž teprve nenáhle se spřáteluje.«

Posudek o »Daliboru« v Národních Listech byl sice příznivý a Smetanovi přátelský, vřelý, v Národním Pokroku však neodůvodněným přepínáním wagnerovského směru vlastně dvojsmyslný, konservativnější část obecenstva přímo odpuzující; ale v žádné z obou nemluvilo se o českosti hudby, ačkoliv při »Braniborech« alespoň z části, při »Prodané nevěstě« pak naveskrz

byla důrazně konstatována. Již to zaráželo v širších kruzích, ještě více však okolnost pro další vývoj věcí přímo osudná: výmluvné mlčení recensenta Politiky, Pivody totiž, o němž se vědělo, že byl Smetanovi nakloněn a jak nadšeně horoval zejména pro jeho »Prodanou nevěstu«. Ve zmínce o hlavní zkoušce k »Daliboru« 14. máje slíbila sice Politik, že »nebude meškati« s podáním zprávy o Smetanově hudební illustraci nové opery »brzo po představení«. Avšak Pivodův referat bezprostředně po premiéře psaný vylíčiv zevnější skvělý úspěch její a odkázav čtenáře k tomu, co již dříve bylo řečeno o librettu, praví o díle Smetanově jen tolik:

»Myslíme však, že mínění své o hudební stránce založiti musíme na opětném poslechnutí jinými vlivy nedotknutém, a proto vyčkáváme konec ruchu slavnostního; neboť význam jakož neméně i nade všechno očekávání zdařený průběh velké slavnosti té udržovaly nás v takovém ovzduší náladovém, v němž tak snadno pronáší se soud, jenž s vlastním účinkem uměleckého díla jen málo souvisí a před názorem nepředpojatým sotva ospravedlniti se dá.«

Než ani po reprise, která přece čtrnáct dní po slavnosti se dávala, ani po pozdějším předvedení prvního jednání v slavnostním představení po dalších třech nedělích nedočtlo se obecenstvo slíbeného a zajisté v kruzích hudbymilovných dychtivě očekávaného posudku. Necelé dva roky později, v polemice se Smetanou, Pivoda bez obalu řekl, jaká toho byla příčina: o »Daliboru« prý »raději nepsal, než aby byl rozkládal, co by Smetanovi musilo býti na újmu«. A jak by ty nepříznivé rozklady asi byly vypadaly, nejlépe vidíme z téže polemiky: praví ť v ní Pivoda, že

»Dalibor«, jemuž by »už nejlépe slušelo jméno ‚Dalibor Wagner'« .... »co nezáživná cizota odebral se na věčnost«. Nelze přece domnívati se, že v květnu 1868 Pivodovy náhledy o Smetanově opeře zůstaly tajemstvím; alespoň kruhy hudebnické zajisté o nich věděly a z těch šířily se pak nenáhle i do obecenstva. Heslo bylo dáno: Smetana odvrátil se, a to vědomě, ba zúmyslně, od českého směru »Prodanou nevěstou« zahájeného — a za tím heslem Smetanovi odpůrci sešikovali se proti němu, šovinisté měli důvod, kacéřovati celou skladatelskou jeho činnost »Daliborem« počínající jako »cizáckou«, t. j. umění naše poněmčující. I bylo proto nejpřirozenější věcí na světě, že boj za Smetanu skladatele nezbytně byl touže měrou bojem proti Pivodovi a jeho družině, jako boj za Smetanu kapelníka čelil proti Maýrovi a jeho velebitelům.

* * *

»Dalibora« slyšel jsem teprve na podzim 1868. Když se dával poprvé, byl jsem na studiích v Mnichově. Poměry, v nichž jsem tam ztrávil celý rok, byly pro studenta svému oboru oddaného nad míru příznivé; divadla, koncerty, umělecké sbírky a knihovny poskytovaly mi bohatství dojmů a zkušeností, o nichž, zvláště tenkráte ještě, v Praze nebylo potuchy. A přece bylo mi krušno, že nemohl jsem — vrátiv se nedlouho před tím z celoměsíčních prázdnin velkonočních — jeti znova do Prahy k slavnostnímu založení Národního divadla v květnu 1868; záviděl jsem věru Bohuslavu Schnirchovi, s nímž jsem se v Mnichově seznámil a spřátelil, když po dokončení sochy Fügnerovy (pro tělocvičnu pražského Sokola) mohl se odebrati do Prahy k oněm slavnostem, jejichž předzvěst již tolik slibovala.

Tehdejší česká kolonie mnichovská, pokud jsem o ní měl vědomost, odjezdem Schnirchovým ztenčila se právě o polovičku: zbyl jsem já sám. Den 16. máje prožil jsem v zpomínkách a rozjímáních — budoucí moje povolání, v němž dle smělých plánů mých divadlu vykázána byla přední úloha, poskytovalo mi k tomu látky dost. K večeru toulaje se bez cíle městem postřehl jsem plakát zahradního koncertu u »Neusigla«, v jehož programu byla náhodou i směs »Prager Stammblätter«, nevím již, od koho. To rozhodlo; zašel jsem tam. V oné směsi pak byla také česká píseň, arci jen jediná: »Kde domov můj?« — ta musila mi býti náhradou za »Dalibora«, jenž se v tu chvíli poprvé hrál v pražském Novoměstském divadle.

Z pražských listů čítal jsem v Mnichově pravidelně jen Politiku, již mi z domova posílali. Nemohl jsem se ani dočkati zpráv o slavnostech divadelních a když přišly, četl jsem je hltavě. Ale o Smetanově »Daliboru« nedočetl jsem se ničeho. Víme již proč; ale tenkráte jsem nic podobného ani netušil, a čekal dál — ovšem marně. Za krátký čas ostatně moje zvědavost byla na chvíli potlačena událostí uměleckou, na niž celý Mnichov s největším napjetím se připravoval. Bylo to první provozování Wagnerových »Meistersingrů« dne 21. června 1868. Za přítomnosti a dozoru autorova řídil je Bülow, Hans Richter nastudoval sbory, mnichovský personal doplněn byl cizími silami zvláště vhodnými,[1]) zevnější výpravě věnovaná pravá umě-

---

[1]) Evičku zpívala mnichovská primadonna, Mathilda Mallingerová, bývalá to žačka pražské konservatoře, o níž byla shora již řeč (str. 74). Pro úlohy Sachse, Beckmessera a Walthera povoláni z Berlína, Vídně a Darmstadtu Betz, Höltzel a Nachbaur;

lecká péče všemi směry. Všude ozývaly se reminiscence na tuhé spory r. 1865 při prvním provedení »Tristana« a hudební svět ze všech končin posílal do Mnichova své zástupce a zpravodaje.

Hned při premiéře byl jsem tak nadšeně zaujat pro dílo to, že jsem pak nevynechal žádné další představení; až do prázdnin bylo jich celkem šest. Když jsem se k dojmu tomu přiznal před Ludvíkem Nohlem — známým to Wagnerianem a docentem universitním, jenž však tenkráte pro oční neduh nepřednášel — vyptával se mne na hudební poměry pražské a zejména na to, zdali Politik nepřinesla žádnou zprávu o novém díle Wagnerově; po záporné odpovědi mé povzbuzoval mne tak důtklivě, abych listu tomu sám nějakou zprávu zaslal, že jsem vrátiv se domu, ihned usedl k psaní a druhého dne již feuilleton svůj pro Politiku poště odevzdal. To byly moje prvotiny spisovatelské; neboť některé pokusy, které jsem před tím byl činil, nevedly k cíli. Politik uveřejnila článek můj hned 2. července, ovšem s poznámkou, že redakce nechce »tímto článkem jakémukoliv jinému náhledu sloupce listu uzavříti«. Byl jsem tedy připraven na polemiku hned při prvním svém vystoupení literarním; ale nedošlo k ní, v Politice nikdo nepsal proti »Meistersingrům«.

Tři dny po otištění prvního feuilletonu svého očekával jsem ráno na nádraží mnichovském zvláštní vlak z Prahy do Kostnice vypravený k slavnosti Husově; byla to velká manifestace, která pozornost budila i za hranicemi. Doufal jsem, že mezi účastníky budou i známí, a proto trpělivě jsem setrval, ač vlak o celé

---

poslední býval před tím kdysi druhým tenoristou německého divadla pražského, ale ne valně oblíbeným.

hodiny se opozdil a pak jenom docela krátce se zdržel. Mezi poutníky, jichž bylo snad ke třem stům, našel jsem mimo jiné chrudimského purkmistra Klimše, Sabinu, Palečka, Bendla, Smetanu. S posledním nebyl jsem dosud v žádném osobním styku; omezil jsem se tudíž zatím na uctivé pozdravení. Po slavnostech kostnických vraceli se krajané po různu do Prahy, mnozí ovšem zase přes Mnichov. Samo sebou se rozumí, že jsem pak bedlivě pozoroval, kde bych snad koho známého zahlédl, zejména v uměleckých sbírkách. Štěstí mi přálo. Zrovna týden po uvítání poutnického vlaku kostnického na mnichovském nádraží, v neděli dne 12. července setkal jsem se náhodou s několika mně před tím neznámými krajany, tuším, že v Nové pinakothece, naproti níž jsem právě bydlel. Představil jsem se jim — musil jsem je dlouho sledovati, než jsem z jejich skromně tlumeného hovoru bezpečně poznal, že mluví česky — a vyptával se jich na ty, kteří s nimi zároveň se vraceli. »Je zde také pan kapelník Smetana,« bylo mi praveno; »je snad dosud v druhé pinakothece.« Poroučel jsem se, snad až nezdvořile rychle, a spěchal do Staré pinakotheky.

Zde v jednom z malých kabinetů, neklamu-li se hollandské školy, viděl jsem mistra prohlížejícího si klidně a z blízka — bylť jak známo velmi krátkozraký — drobně provedené obrázky starých mistrů. Přistoupil jsem k němu a představil se, po obvyklích generaliích, jakožto autor feuilletonu o »Meistersingřích« s otázkou, zdali si ho též povšimnul? Smetana se svou otevřenou přívětivostí ihned projevil potěšení nad tím, že taková zpráva do pražských listů se dostala, podotýkaje při tom zběžně, že toho nezbytně je zapotřebí, aby obecenstvo české o Wagnerovi lépe bylo informo-

váno, než dosud. Hovor náš obrátil se pak zase jinam, ale brzo užil jsem vhodné příležitosti, abych se přímo pozeptal na »Dalibora«. Při odpovědi na mou otázku mistr zvážněl: »Dával se dosud málo; obecenstvo neví co s ním, je proti němu, poněvadž někteří recensenti mu namluvili, že je příliš wagnerovský.« Připomenul jsem, že dříve nebo později bude asi nezbytné, aby se česká opera dala směrem tím. »Ovšem,« zněla Smetanova odpověď, »ale ne teď; teď je to naprosto nemožné. Pokrok takový musí se připravovat nenáhle a při tom musíme jíti svou cestou, podle zvláštních poměrů našich. »Dalibor« je sotva na tom stanovisku, jako »Hollanďan«, a víte, co mi řekli? Že jsem chtěl přetrumfnout »Tristana«, že prý kde Wagner přestal, tam já teprv začínám. Z toho je vidět, že ti páni tomu nerozumějí, a obecenstvo ještě méně.« Z tonu každého slova vyznívala trpkost. Jak jsem mohl tušiti, že otázkou svou dotknu se tak bolestné, hluboké rány, a to právě ve chvíli, kdy na malém výletu za hranice chtěl snad pookřáti zapomenutím na to, co ho doma bylo potkalo?

Přirozeně rozmluva obrátila se znova k »Meistersingrům«, kteří toho dne dávali se po páté, i zvěděl jsem, že Smetana se byl již postaral o lístek. Když jsem ho pak doprovázel do Národního musea, byl opět veselý. Při vstupování do vozu před Pinakothekou čekajícího na př. pochlubil se, jak velice mu přeje štěstí — v Mnichově: drožkář, jehož si byl hned ráno najal, náhodou byl Čech. Bavil se modrou jeho livrejí, již s humorem přirovnával k pochybným někdy toilettám jeho pražských kollegů. Rozsáhlým sbírkám Národního musea mohla býti věnována ovšem jen zběžná prohlídka. Po obědě umluvili jsme, že se večer sejdeme tuším v »Hôtel

Detzer«; bylo mi totiž nemožno, obětovati mistrovi odpoledne, poněvadž již od čtvrté musil jsem státi u divadla, abych při otevření jeho, v pět hodin, vydobyl si nějaké lepší místo v parterru k stání. Představení »Meistersingrů« na Smetanu učinilo hluboký dojem. Při večeři stále, a to s největší vřelostí o něm hovořil a uváděl brzy to, brzy ono místo, jež se mu zvláště líbilo; ale když někdo z přítomných se vyjádřil, že se při té hrozné hudbě po celý večer nudil, přestal Smetana na klidném, ač rozhodném pronesení svého soudu, že je to velké dílo a jeho autor velký umělec — do širších výkladů a sporů se nepouštěl.

Ještě druhého dne, v pondělí, jsme se viděli. Nemýlím-li se, navštívili jsme zejména královskou slévárnu a to zároveň s Josefem Sládkem, jenž na cestě do Ameriky několik dní strávil v Mnichově.

Nemusím snad připomínati, jakého významu pro mne měl tento první osobní styk se Smetanou, jejž jsem arci teprve časem plnou měrou dovedl oceniti. Poprvé v životě bylo mi tehdy dopřáno sblížiti se s velkým umělcem, i byl jsem okamžitě jat celou jeho osobností. Zároveň však souzeno mi bylo zvěděti z vlastních jeho úst o neblahém osudu, jenž stihl nové dílo jemu zvláště milé. Prozatím netušil jsem sice, že za nedlouho sám octnu se jako nováček na kolbišti kritickém; jakmile však za půl roku doba ta nadešla, nemohl jsem ani na okamžik býti v pochybnosti, kterým směrem se mám bráti a čím snahám sloužiti.

* * *

Byla to zvláštní hra osudu, že právě v prvních začátcích svěžího ruchu na poli naší hudby dramatické neměli jsme žádného časopisu hudebního. R. 1864

byl zanikl starší Melišův Dalibor sedmým ročníkem svým, r. 1865 mladší Slavoj po třech toliko letech. Chtěje mezeru tu vyplniti, Meliš r. 1869 znova pokusil se o vydávání Dalibora. Sám nebyl sice hudebník odborně vzdělaný, ač sem tam kompiloval nejeden článek;[1]) ale spolehal na svou obratnost v shánění příspěvků a zejmena v opatřování si dopisů a zpráv ze všech končin světa, valnou většinou ovšem pomocí časopisů v kavárnách vyložených. Prostřednictvím přítele Serváce Hellera vybídnul k spolupracovnictví také mne; přiznávám se, že mi to nemálo licholito, a že odbyv si právě hlavní rigorosum filosofické dal jsem se chutě do práce. První tři čísla Dalibora přinesla moji stať »Umění a národnost«, pod níž poprvé byl jsem podepsán plným jménem, a brzo otištěn jiný ještě článek můj »Gluckův ‚Orfeus' a reforma opery«. Od druhého čísla byl jsem operním referentem Dalibora, nedlouho na to i koncertním.

Zmínkou touto odbyl bych zajisté na dobro své začátečnické práce v Melišově Daliboru, kdyby některé věci neměly určité vztahy k Smetanovi a jeho dílu, jež bych přece nerad pominul mlčením. Hned v článku »Umění a národnost« vyložil jsem názory své o národní hudbě zcela stručně sice, ale v podstatě tak, jak později opět musil jsem je vykládati šíře a nejednou i polemicky hájiti. Na doklad toho budiž zde otištěn závěr článku:

». . . Předměty básníkovy: myšlenky, city, vášně, charaktery, situace, slavné činy historické i skutky všedního života, všeliké slasti i strasti lidského srdce, — to vše za-

[1]) Článek o dějinách české hudby (»Boehmen«) v Mendelově »Musikalisches Conversationslexicon«, slovníku to svého času nejrozšířenějším, sepsal týž Em. Ant. Meliš.

jisté nejúžeji souvisí s duševní povahou národní, ano, jsou to nejvlastnější úkony této duševní povahy, a tudíž rázu národního úplně schopny. A prostředkem, jímž nám básník dílo své podává, jest řeč, též nejvlastnější výrobek ducha národního, nejčistší zrcadlo jeho povahy.

Však netoliko básnictví, ale i hudba národní svůj ráz zakládá především na řeči. Každý jazyk má totiž své vlastní motivy melodické a hlavně rhythmické (již i v prose se jevící), jejichžto ustálením a jasným vytknutím — takořka idealisováním — povstává zpěv jako původní hudba. Teprve později přenáší se melodie i na nástroje jiné, přispůsobujíc se jejich povaze, rozvinuje se různě dle různé techniky nástrojů a tak stává se hudbou instrumentální. A zpozdilé převracování tohoto přirozeného poměru, vnucování zvláštností instrumentalní techniky hlasům lidským nejen úpadku vokální hudby dráhu klestí, nýbrž i národní ráz hudby vůbec ničí.

Z toho vysvítá též, jakou cestou lze skladateli dosíci hudebních motivů národních. Především důkladným a svědomitým zkoumáním mluvy mateřské; pilným pozorováním všech jemností správné deklamace — jak vážné, tak i komické — studováním národních písní právě s tohoto stanoviště, vlastním skládáním i dobré, vhodné prosy, a sice recitativem, konečně uváděním v hudbu básní v duchu národním psaných. Že nastávajícímu skladateli národnímu k tomuto cíli nikterak postačiti nemůže ani sebe větší řada theoretických pravidel melodických a rhythmických pouze z nápěvů národních písní abstrahovaných, samo sebou se rozumí,[1]) ba spíše zavádí takovéto počínání si v neblahou manýru a v pouhý mechanický formalismus, jenž zvláště při větších skladbách státi se musí unavnou, nesnesitelnou jednotvárností. Rovněž tak chybné by bylo, přenášení forem národních písní na zpěvy operní, jelikož by se tím nešetřilo rozdílu lyriky a dramatu; jen velmi zřídka jsou formy rozhodně lyrické ve zpěvohře na svém místě.

Konečně závisí i city, jež hudba v nás budí, pouze

---

[1]) Čtenář vzpomene si zde zajisté na to, co o Smetanově názoru na tuto věc sděleno bylo shora na str. 104.

na vnitřním životě duševním, a mohou tudíž národní povahu jeviti též úplně a spůsobem nejdojímavějším.

A tak bude zajisté umělecké dílo, v němž se básnictví s hudbou, a sice oboje ve svém nejvyšším výkvětu, pojí, bude zajisté hudební drama čili zpěvohra nejskvělejším znakem národního vkusu a protož i nejdůležitějším zástupcem národního umění.«

Při svých zpěvoherních referatech v Daliboru učinil jsem si pravidlem pronésti a stručně odůvodniti svůj soud o všech původních operách, i když nebyly novinkami, v tom právě pořádku, jak se mi událo o nich referovati. Tak stalo se, že jsem se v č. 5. rozepsal také o »Prodané nevěstě«. Jestliže zde podávám recensi tu celou, pokud opery samotné se týká, činím to jednak proto, že tenkráte vůbec poprvé měl jsem příležitost, promluviti o Smetanovi, jednak z toho důvodu, že ujal jsem se hned zároveň Sabinova libretta; a činím to i přes možnou námitku, že leccos z toho bude se snad opakovati na jiném místě.

»Mladý náš původní repertoire operní může se honositi komickou zpěvohrou, jíž vším právem perlou národního umění nazvati smíme: Smetanovou »Prodanou nevěstou«. Již text Sabinův patří bez odporu mezi nejlepší v naší literatuře, když také mikroskopickému zkoumání dramaturgově snad ve všem a všude nevyhoví. Alespoň jest to samostatný, zaokrouhlený celek, jenž nám v jednoduchém veseloherním ději předvádí velmi šťastně volený a věrný obraz ze života vesnického a tím i několik postav v skutku velmi karakteristických. Ovšem jest osnova »Prodané nevěsty« poněkud příliš skromná, tak že tento sujet se spíše jen pro malou veselohru nebo operetku hoditi zdá než pro větší zpěvohru; avšak Smetana dovedl ji svou hudbou dodati takové živosti a zajímavosti, jak jen od hudebníka netoliko ve svém oboru vzdělaného, ale i básnickou žilou nadaného očekávati lze. Dále jest text i dosti realistický, ba musil jím býti, pakli se vůbec mělo jednou rozhodným krokem sáhnouti do ven-

kovského života národního, — opět skalisko, jímž by mnohý skladatel k úrazu přijíti mohl, stana se všedním aneb i triviálním. Smetana idealisoval však tento text způsobem věru podivuhodným, a nadchnul celek zvláštním jemným poetickým, řekli bychom idyllickým pelem, jenž nás stále poutá a okouzluje. A nejen něžné, vážné partie zpěvohry jsou takto idealisovány, ale i drasticky-komické, ano právě tyto objevují nadaní skladatelovo a vzdělaný jeho vkus ve světle nejskvělejším. Neboť »Kecal« a »Vašek« ku př. zajisté nemohou věrněji a živěji býti karakterisováni, než v »Prodané nevěstě«; a přece zůstává hudba při vší neodolatelné komičnosti velmi ušlechtilou a elegantní; melodie, buď zpěváky, buď orkestrem přednášené, jsou vždy roztomilé a pikantní, nikde ale triviální. Velkou zásluhou tohoto díla jsou jak známo též sbory, jež jako rámec všechny postavy zpěvohry objímajíce a v jeden obraz spojujíce svou bujarou svěžestí a rozhodným svým rázem národním v skutku elektrisují. A tento ráz národní, jakož i lokální ton podařily se skladateli velmi šťastně v celé zpěvohře, jejíž partitura i v nejmenších podrobnostech svědomitě jest propracována a karakteristicky instrumentována, především pak v rozkošné ouvertuře. »Prodaná nevěsta« vůbec není žádnou prací začátečnickou, jíž bychom si pouze proto vážili, že se v ní jeví nějaký nadějný talent, od něhož můžeme — ale nemusíme — očekávati něco skvělého, nýbrž jest dílem mistra vzdělaného, jemuž popřáno bylo ponořiti se v nejtajnější hloubi ducha a života národního, a stává se tudíž nejen den ode dne oblíbenější a populárnější, ale vydobude zajisté českému umění ne méně než svému skladateli spravedlivého uznání i v kruzích nejširších, pakli — jak jsme zaslechli — vyjde tiskem u výtahu klavírním. V posledních dnech se tato zpěvohra opět objevila na našem repertoiru a sice v částečně novém spracování. U každého snaživého umělce značí již několik roků patrný pokrok na dráze umělecké jeho činnosti, a můžeme to nazvati věcí skoro nemožnou, aby psal nebo skládal za rozličných dob docela v témže duchu a směru. Zdá se nám, že právě z této, i skladatelem uznané příčiny se hlavní dvě změny v »Prodané nevěstě« netýkaly tak dalece momentův, kterýmiž vládne základní barvitost celku, nýbrž spíše nové, různé

živly do zpěvohry uvádějí, jež se bez toho jako protivy od ostatních scen rozhodně lišiti musí. A s tohoto stanoviska vítáme tyto změny upřímně hlavně v druhé polovici prvního jednání; neboť ohnivý sbor pijácký a vůbec přeložení celé závěrečné scény tohoto aktu do krčmy šťastně doplňují všestrannou plastickou karakteristiku bodrého lidu venkovského živým svým kontrastem k ostatním částem zpěvohry, a též nově vložený tanec na začátku 2. jednání přispívá k přísnějšímu naznačení veselosti »posvícenské« a tvoří zároveň jakýsi smiřující střed mezi něžností celku a burleskní scenou komediantskou, zajisté též velmi karakteristickou pro život vesnický. Jen nová Mařenčina arie v druhém jednání jeví tendenci, splynouti úplně s organismem původní partitury, a tu bychom skoro vytýkali této půvabné skladbě jakýsi sentimentální nádech, naivní povaze Mařenčině cizí; než i ten ospravedlňuje poněkud situace. Komediantův kuplet »o komedii ve světě«, jenž se při posledním představení (7. ledna) vynechal, oželeli jsme hlavně proto velmi snadně, že ho pan Mošna přednáší jako každý jiný kuplet v kterékoliv frašce.« (Dalibor. 1869. str. 36, 37.)

Za krátko však vyskytla se nová příležitost, referovati o »Prodané nevěstě«, když se totiž 1. června r. 1869 poprve dávala v nové úpravě pro Paříž určené; měla celkem totéž vzezření, jako dnes, ovšem až na recitativy, které Smetana přikomponoval r. 1870 pro Petrohrad.

»Naše obecenstvo uslyšelo oblíbenou zpěvohru docela v téže formě, jak ji skladatel upravil pro provozování v Pařížské »opéra comique«. Mezi změny k tomu cíli učiněné, jež rádi akceptujeme i pro naše jeviště, poněvadž jimi opera rozhodně získala, patří rozdělení libretta na tři jednání (rozšířením druhé polovice prvního aktu staršího spracování v samostatný celek). Že se dále při baletu také na pařížské obecenstvo ohled bráti musil, samo sebou se rozumí; ba považujeme tance na konci 1. jednání (polku a furianta) skoro jen jako koncesse pařížskému obecenstvu povolené. Hudbu k novému furiantu klademe rozhodně pod krásnou

»polku«, ostatně by se tyto tance mnohem lépe hodily do druhého jednání (v hospodě). Ale zcela na svém místě jest »skočná« (též nová) a komedie v 3. jednání; karakterisují — jak jsme již svým časem podotknuli — posvícenské veselí velmi dobře. Všechny ostatní úchylky v partituře jsou od posledního představení jen nepatrné. Kdyby však nebylo skoro hříchem mluviti hned post festum opět o nějaké změně, vyslovili bychom skromné přání, aby se prosa docela nahradila krátkými, lehkými recitativy. »Prodaná nevěsta« jest vskutku »velká opera«, alespoň kvalitou své hudby.« (Dalibor. 1869. str. 137.)

* * *

Do jara 1869 spadá drobná episoda skladatelské činnosti Smetanovy, o níž sluší zmíniti se tím spíše, poněvadž při oživení památky její po jedenatřiceti letech [1]) dostaly se do veřejnosti i některé mylné zprávy o dvou tehdejších příležitostných skladbách mistrových, o »Rybáři« a »Libušině soudu«.

Společnost dám a pánů, z nemalé části z kruhů šlechtických, v nichž Smetana od dob svého pobytu v domě hraběte Leop. Thuna (1844—1847) měl mnoho žáků a ctitelů, pořádala totiž ve prospěch stavby chrámu Svatovítského ochotnické představení v sále Žofínském dne 12. dubna 1869, a opakovala je hned následujícího dne. Byla to produkce z více než jednoho důvodu zajímavá a vzhledem k tehdejším poměrům i potěšitelná. Hlavní uměleckou attrakcí bylo scenické provedení některých výstupů z »Prodané nevěsty«, hlavně celého začátku, za řízení Smetanova (s orkestrem divadelním). Zvláště svěží byly výkony sboru přes 60 hlasů čítajícího a Ferd. Hellerem nacvičeného, jenž

[1]) Koncertem Akademického orkestru 15. března 1900 v Rudolfině, na jehož programu byl také »Rybář« i »Libušin soud«.

hned vstupním číslem svým znamenitě působil. Z představitelů předních úloh uvádím zde toliko dvě jména, která se tentokráte poprvé čtla na divadelní ceduli: sl. Emilie Bubeníčkové (nynější pí. Šrámkové), která zpívala Mařenku, a Ant. Vávry, jenž dával Jeníka. Bubeníčková brzo na to, 1. června 1869 (v představení, o němž právě byla řeč), debutovala v téže úloze v Novoměstském divadle a pak v letech následujících často pohostinsku vystupovala s velkým úspěchem, za nějž děkovala především své technice v Paříži u Vartela nabyté. Vávra, mladistvý tehdy žák Lukesův, představil se obecenstvu Prozatímního divadla na jaře 1871 v »Lindě« a stal se na řadu let výborným činitelem v souhře naší opery, ba možno říci, že co do přesvědčivosti dramatického podání úloh po Palečkovi nejlepším jejím zpěvákem; zvláště šťastný býval v komických operách Smetanových.

Na programu onoho večera, vedle německé veselohry (Poly Henriona »Der ungefährliche Diplomat«) šlechtou sehrané, byly ještě tři živé obrazy: »Nalezení Mojžíše«, »Rybář« (dle Göthovy ballady) a »Libušin soud« (dle Zelenohorského rukopisu), komponované malíři Wachsmannem, V. Barvitiusem a Lhotou. První obraz byl předveden prostě za zvuků harmonia, u něhož seděl žák Smetanův, kníže Fürstenberg. Před oběma ostatními hraběnka Betty Kounicová přednášela vždy příslušnou báseň, již předcházela hudba Smetanova jako krátká předehra, a tytéž zvuky po skončené deklamaci provázely ovšem i obraz sám. S tohoto stanoviska jedině správně pohlížíme na obě drobné skladby: nejsou hudební illustrace příslušných básní celých, jakožto programů, neodpovídající tedy jejich zevnějšímu průběhu a vnitřnímu životu, nýbrž jsou pouhé náladové

průpravy k nim, vystihujíce arci velmi dobře zvláštní ovzduší každé z nich. »Rybář« je psán pro smyčcový sbor, harfu a harmonium, jež doplňuje zvuky strun sordinami tlumené v náhradu za foukací nástroje; »Libušin soud« určen je pro plný orkestr.[1])

Smetana sám nekladl ovšem váhu na tyto příležitostní komposice; na opisu partitury »Rybáře« v Českém Museu chovaném stojí dokonce tužkou psáno, ne-li rukou, tedy zajisté jménem autorovým: »Nesmí se tisknout«. Ale pro nás právě tyto drobotiny jsou zajímavé i vztahy svými k ostatní činnosti mistrově. Nejen že v »Rybáři« vlnivá figurace z hlasu do hlasu přecházející z dáli nám připomíná praménky »Vltavy«: základní thema »Libušina soudu« je zcela zjevně jádro příznačného motivu Chrudošova z »Libuše«. Tato poslední shoda nikterak není nahodilá, a také nestačí výklad, že Smetana — jak činívají skladatelé dosti často — později užil staršího motivu v nové skladbě dramatické. Uvážíme-li totiž postup chronologický, shledáme, že v onom skromném preludiu k »Libušině soudu« spatřovati sluší přímo odlesk právě vznikající »Libuše«. Již dávno před provozováním »Dalibora«, totiž 7. června 1866, přinesla »Česká Včela« (příloha Hálkových Květů) zprávu, že Wenzig píše pro Smetanu druhé libretto, »Libuši«. Není pochybnosti, že v době, kdy mistr skládal »Rybáře« a »Libušin soud«, t. j. v prvních měsících r. 1869, děj Wenzigova textu již

[1]) Není bez zajímavosti že »Rybáře« v živém obraze představoval hrabě Osvald Thun ml., nynější předseda a mecenáš německého spolku divadelního. V »Libušině soudu« Libuší byla kn. Anna Lobkovicová, Chrudošem hrabě Jan Harrach, Šťáhlavem kn. V. Windischgrätz. Mezi ostatními v obraze účinkujícími byla i pí. Smetanová, choť mistrova.

netoliko znal, ale i důkladně měl promyšlený, a to u něho znamenalo především, že zabýval se hlavními hudebními myšlenkami, příznačnými motivy nové opery, třeba snad ještě nebyl započal s definitivním psaním partitury, jejíž první jednání dokončil až 2. září 1871. A jednoho z těch motivů — samo sebou se rozumí v prostší, klidnější formě, kterou vyžadoval úzký rámec předehry k živému obrazu — užil, když stejná látka ho k tomu vybízela.

* * *

V červnu opustil jsem Prahu na více než čtvrt roku letního pobytu; tím spojení moje s Daliborem přestalo. Nástupce můj v operním referatu se chiffrou *P.* šel cestou docela jinou. Když na př. »Braniboři« po delší přestávce opět se zjevili na repertoiru, konstatoval sice »nekonečnou pochvalu«, jíž Smetana byl vyznamenán, ale jak soudí o opeře samotné, neprozradil ani slovem. A v nepodepsaných koncertních zprávách (o předehře k »Meistersingrům« na př.) i v mnichovských dopisech (o »Rheingoldu«) plul Dalibor zase vesele v starých proudech protiwagnerovských.[1])

Melišův časopis požadavkům našich hudebních kruhů nevyhověl, pomýšleno tudíž na založení listu nového. Přátelé Smetanovi zejména toužili po časo-

---

[1]) O jmenované předehře čteme (v posledním čísle ročníku) mimo jiné: »Celá smečka dechových nástrojů vyřítí se tu svým ohromujícím hlaholem na posluchače, pronásleduje ho neustále, až ho konečně k omdlení uštve; na štěstí že ještě nemáme v orkestru ony pověstné pozouny z Jericha, jinak bychom se musili obávati, že by se strop žofínského sálu na nás zřítil.« O »Rheingoldu« pak cituje se s patrným povděkem zevrubně pověstná Hanslickova kritika tohoto »hudebního tři hodiny trvajícího husího pochodu«.

pise, jenž by netoliko šířil umělecké názory moderní vůbec, ale zejména směru a snahám skladatele »Braniborů«, »Prodané nevěsty«, »Dalibora« sloužil zásadně a s naprostou spolehlivostí; vedle toho zase Jednota zpěváckých spolků československých chtěla míti svůj odborný organ. Obě tendence daly se dobře srovnati, Jednota ujednala s Melišem zastavení jeho Dalibora a po přestávce nutným přípravám věnované začal březnem 1870 vycházeti týdenník, pro nějž původně navržen byl název Hlahol, ale konečně ustanovený zněl Hudební Listy.

Volba osobnosti postavené v čelo podniku byla šťastná: Dr. Ludevít Procházka, jeden z nejvěrnějších ctitelů Smetanových, důkladně vzdělaný a všestranný hudebník a obratný organisator, jenž měl zároveň hojné osobní styky s hudebním světem naším i cizím, stal se redaktorem. Sám nepsával větší články a kritickou činnost svou věnoval Národním Listům, ale tím horlivější byl v drobné práci redakční, zajisté méně příjemné a méně vděčné. Z počátku přidáni jsme byli jemu k ruce ještě dva, prof. Bohdan Jedlička a já, tvoříce dohromady tříčlenný komitét; než prof. Jedlička za nějaký čas funkce té se vzdal, ač nepřestal býti přítelem i přispívatelem listu. Já zůstal jsem spolupracovníkem — s přestávkami toliko nemocí nebo feriemi diktovanými — po celou dobu redaktorství Procházkova.

Z počátku připadl mi zejmena operní a koncertní referat. Hned v prvním čísle debutoval jsem s ostrou toninou opposiční. Napsal jsem ku př.: »Především pohřešujeme v repertoiru jasně vytknutého a uvědomělého plánu; je to pestrá — třebas i dosti bohatá — ale chaotická směsice, v níž nelze vypátrati ani nejmenších

stop jakéhosi konsekventně a systematicky provedeného programu esthetického«. A nejinak dělo se i na dále, a to nejen s mé strany; nemlčelo se nikdy k tomu, co v divadle bylo pokárání hodného, ačkoliv Smetana jako první kapelník spravoval operu. On stál příliš vysoko se svými uměleckými snahami, než aby od přátel svých byl žádal shovívavé umlčování skutečných vad. Naopak, právě proto, že hlavním úkolem si byl učinil zvýšení umělecké úrovně zpěvohry i obecenstva, nevadilo mu, ano bývalo mu druhdy i vítáno, když se k divadlu přistupovalo s požadavky nejopravdovějšími, nejpřísnějšími, třeba snad tomu neb onomu z nich nebylo lze okamžitě vyhověti, ba třeba snad on sám s ním plně nesouhlasil. Viděltˇ v podobném úsilí kritiky účinnou spojeneckou pomoc při vlastním zápasení s nevalně příznivými poměry divadelními. Čím dál tím víc se totiž ukazovalo, že Smetana sám nebyl s to zjednati pronikavou nápravu. Ani když později, v lednu r. 1873, stal se »ředitelem opery«, neměl ten rozhodující vliv, který v prvních letech Prozatímního divadla míval Maýr jako kapelník, a ta bezohledná bojovnost ve styku osobním, jíž jedině byl by si mohl vlivu toho vydobýti, scházela mu.

Když jsem měl psáti první úvodní článek do Hudebních Listů, dlouho jsem se nerozmýšlel, o čem. Již dávno byl jsem přesvědčen, že hlavní zdroj nepřízně k Smetanově směru u velké části obecenstva spočíval v úplné neznalosti onoho rozkřičeného »Wagnerianismu«; proto jednak podíl jeho v skladbách mistrových byl nemírně přeceňován, jednak podstata jeho pokládána za nesmířitelnou protivu všeho toho, co od svého národního umění žádati musíme. Dělal jsem tedy propagandu kaceřovanému německému reforma-

torovi, abych tím připravil lepší porozumění snahám Smetanovým. Ze dvou přednášek, jež jsem o Wagnerovi měl v literarním odboru Umělecké besedy v únoru a březnu 1870, povstala stať »‚Wagnerianismus' a česká národní opera«, již přese všechny mně dobře známé nedostatky její předkládám zde čtenáři celou, poněvadž před třiceti lety stala se Hudebním Listům a kruhu přátel pokroku kolem nich skupenému téměř programem. Před uveřejněním jejím nebyl jsem si arci toho jist, že nenarazí na odpor třeba i mezi přáteli mými; proto vzal jsem zatím všechnu zodpovědnost sám na sebe a zvolil formu dopisu.

V. »WAGNERIANISMUS« A ČESKÁ NÁRODNÍ OPERA.

Slavná redakce »Hudebních Listů«!

I.

Zvláštní jakási antipathie proti Richardu Wagnerovi a jeho směru zakořenila se v českém obecenstvu bohužel již tak hluboko, že — denní zkušenost nás o tom poučuje — obyčejně úplně postačuje, vytknouti tomu nebo onomu skladateli, té neb oné skladbě jednoduše »Wagnerianismus«, mají-li se v očích nemalé části našeho obecenstva snížiti, nebo snad docela i nemožnými učiniti; že každý, kdo se přímo a bez obalu hlásí k zásadám Wagnerovým, jest v očích téhož obecenstva již na věky věkův znamenaný a kompromittovaný.

Obecenstvu samému se nedivím; neznáť Wagnera tak, aby si o něm mohlo utvořiti nějaký samostatný úsudek. Že opery německého reformátora nejsou dosud přijaty do repertoiru českého divadla, jest za nynějších poměrů naší zpěvohry zcela rozumné; nebo kdyby se měly podobným způsobem zpívati a hráti (či vlastně zpívati a nehráti), jako kterákoliv vlašská nebo francouzská opera, a nikoliv přísně dle zvláštních intencí básníka-skladatele, bylo by skoro lépe poslouženo protivníkům Wagnerovým,

než jeho přátelům. Z téže příčiny lze si i z představení »Hollanďana«, »Tannhäusera« a »Lohengrina« na zdejším divadle německém jen velmi nedokonalý pojem učiniti o tom, co Wagner svým hudebním dramatem vlastně chce. Že k tomu také z organické souvislosti s celkem vyrvané jednotlivosti jeho skladeb nikterak nepostačují, jest na bíledni. Spisy Wagnerovy jsou u nás ještě mnohem méně známy, než jeho díla.

Konečně nesmíme také zapomenouti, že jest R. Wagner radikálním reformatorem v oboru umění, kdežto širší obecenstvo ve věcech takových obyčejně representuje stranu konservativní, která vždy dle toho zařizuje své požadavky, čemu po delší čas byla přivykla, a tudíž každý nový výkon umělecký měří staršími plody podobného způsobu; z toho plyne též zcela přirozeně, že se vším, co mu jest nové, cizí, jen stěží a znenáhla může se spřáteliti.

To všechno nemohlo by však přece spůsobiti takovou předpojatost a takové předsudky, jakých u našeho obecenstva nalézáme, kdyby naše kritika pravou podstatu náhledů a snah Wagnerových nestranně a objektivně hleděla objasniti a čtenáře své se všemi důvody nejen »contra«, nýbrž i »pro«, jak sluší a patří, seznámiti. Bohužel to nečiní, spíše libuje si namnoze v tom, šířiti a množiti při každé příležitosti onu neblahou předpojatost, a kdo jen může, pilně přikládá polínko po polínku na hranici nenáviděnému hudebnímu kacíři připravenou. A spůsob, jakým si velká část naší kritiky v této otázce počíná, jest věru smutný. Omlouváme-li totiž neznalost směru Wagnerova u našeho obecenstva, musíme se tím rozhodněji ohraditi proti kritice, která nezřídka o »Wagnerianismu« mluví tak, že vskutku nevíme, šíří-li zúmyslně nepravé

náhledy o něm nebo nezná-li sama pravou jeho podstatu.

Již slova »Wagnerianismus« zneužívá se u nás báječným způsobem. Jest ovšem pravda, že má Richard Wagner jako každý jiný hudební skladatel jisté osobní umělecké zvláštnosti, které se v jeho operách tím patrněji a jasněji jeví, čím původnější a rozhodnější jest celá jeho umělecká povaha. Tyto zvláštnosti však nesmíme ještě stotožňovati s jeho směrem, s jeho principem esthetickým; ba, z větší části souvisí s ním docela zevně a nahodile, mohly by býti i jiné, a Wagner zůstal by přece Wagnerem, t. j. reformátorem opery. Vůbec jest to důkazem velmi primitivních náhledů o »Wagnerianismu«, hledá-li jej někdo v hudbě samé, totiž v jakýchsi zvláštních formách čistě hudebních, a mísí-li tak individuelní stránku skladeb Wagnerových s jeho všeobecným směrem, jenž by ani v nejmenším nebyl dotknut, kdyby i Wagner sám nebyl napsal žádnou operu, nýbrž jen svoje esthetické spisy reformační. Pravý předmět jeho snah, pravé jádro jeho theorií leží docela jinde, totiž v poměru rozličných odborů uměleckých k sobě, především hudby k básnictví; princip Wagnerova hudebního dramatu jest zkrátka: úplně a důsledně provedené podřízení všech v něm organicky spojených umění v jediné, celek oživující myšlence t. j. v dramatické intenci básníkově. Všechno ostatní jest jen nutný důsledek této zásady. Zde vězí tudíž pravý »Wagnerianismus«, a ne v častém užívání klamných závěrků, jistých melodických a harmonických reminiscensí z »Tannhäusera« nebo z »Lohengrina«, v jistých spůsobech instrumentace, v nichž si Wagner libuje atd. Ti pak, kdo v těchto zvláštnostech ho

hledají, připomínají mne na slova básníkova »wie er sich räuspert und wie er spuckt, habt ihr ihm trefflich abgeguckt!« — Chraň Bůh, abych byl proti všemu těžení i z čistě hudební stránky skladeb Wagnerových; on zajisté obohatil operní hudbu neméně než jeho předchůdcové Gluck, Mozart, Beethoven, Weber a j. tak hojnými novými prostředky, že by to věru bylo asketickou pošetilostí, vzdalovati a střežiti se jich; jen to, prosím, nenazývejme ještě »Wagnerianismem«!

Než dosti o tom; též pomateného konfundování tohoto pojmu s pojmem »hudby programní«, nechci se zde prozatím obšírněji dotknouti. Úvod ten stal se beztoho již delším, než-li jsem původně zamýšlel.

Kdyby se ostatně jednalo toliko o Wagnerovy opery samy a třeba i o jeho snahy umělecké, byl bych sotva slavnou redakci Hudebních Listů obtěžoval prosbou za uveřejnění tohoto dopisu; neboť záležitost ta jest sama o sobě našemu obecenstvu prozatím přece jen poněkud cizí. Otázka a spor o »Wagnerianismu« má však u nás ještě jinou stránku, hlubokého významu a nemalé důležitosti pro naše umění národní; proto zdá se mi býti záhodno, pronésti o této zajisté časové věci několik slov a doufám, že Hudební Listy mým řádkům tím spíše poskytnou nějakého místa ve svých sloupcích, any si ve svém programu jako krásný cíl vytknuly též pěstování theorie národní hudby české a vůbec slovanské, tudíž především i české národní opery. A za — skrovný ovšem — příspěvek k této theorii budiž následující můj pokus laskavě považován. Ale poněvadž sám předobře znám ony neblahé poměry, o nichž jsem se hned z počátku byl zmínil, nechci také slavnou redakci Hudebních Listů co takovou

učiniti zodpovědnou za každinké slovo, které snad pronáším, a zvolil jsem pro svůj článek formu dopisu, jejž plným svým jménem podepsati zajisté nikterak nebudu váhati.

Abych pro dnes zkrátka naznačil cíl, k němuž směřovati budu v otázce poměru »Wagnerianismu« k našemu národnímu umění, postačí několik slov. Povrchní znalost předmětu, mělké jeho pojmutí a nezralé promyšlení bývá se svým úsudkem brzo hotovo; běžné raisonnement o »nezáživné cizotě«, o »příčení se duchu slovanskému« atd. atd. vrcholí obyčejně v tomto přenáhleném závěrku: »Wagnerovy opery jsou bez odporu ryze německé, proto nehodí se tento jeho specificky německý směr nikterak pro nás, kteří chceme míti národní operu českou, slovanskou.« — Výborně! Není to pravé vejce Kolumbovo, poraziti, odsouditi a popraviti všechen ten prožluklý »Wagnerianismus« několika krátkými vítěznými, ba naprosto zničujícími slovy, jediným takořka šmahem? Může si někdo jen pomysliti jednodušší a úsečnější kritiku všeho vnášení »Wagnerianismu« do umění českého?

To všechno by bylo arci velmi pěkné; jenom škoda — ach přeškoda, že celá tato krásná logická budova jest pouhé sofisma, založené na samém sypkém písku a nikoliv na pevné, nezvratné skále. Wagnerovy opery jsou skutečně ryze, skrz na skrz německé, avšak právě proto zůstávám rozhodným Wagneriánem i vzhledem k naší opeře, k národní opeře české. To zdá se býti ovšem na první pohled paradoxním náhledem; avšak nebude nesnadno nalézti k němu pravý klíč. Richard Wagner ukázal nám totiž skvělým příkladem svým, odkud vyjíti, jakým směrem se bráti a jakých prostředků užívati máme, chceme-li se domoci

tak ryze české opery národní, jak ryze německými operami národními jsou díla jeho. Samo sebou se rozumí, že východisko při tomto vyvinování se opery národní musí býti pro každou jednotlivou národnost zcela jiné, jí přirozené a přiměřené, vlastní a zvláštní; a tímto specifickým východiskem, k němuž nás Wagner odkazuje jest — naše národní řeč.

II.

Dříve však, nežli k rozebírání vlastního předmětu svého přikročíme, musíme se na okamžik pozastaviti, abychom předešli velmi důležité a uvážení hodné námitce. Mohlo by se nám totiž říci: Což jsou Wagnerovy opery jedinými, které mají v sobě jakýsi ráz národní? Což neplatí na př. totéž — alespoň v jisté míře — i o vlašských a francouzských operách? Z toho přece patrně vysvítá, že nevede jediná toliko cesta k umění národnímu, že lze dostati se k němu směry rozličnými, že si tudíž každý národ může v umění raziti novou dráhu, aniž by se ohlížel po ostatních. Proč máme právě Wagnera považovati za vzor? Ba zdá se skoro, že by nám bylo lépe, vyvoliti si za základ národní opery některý směr, dosud zcela bezbarvý, kosmopolitický, který by pro nezkalené přijetí naší povahy národní byl zajisté mnohem vnímavější, než kterýkoliv jiný. Anebo řekněme si snad dokonce: »Hledejme nejprvé krásné světové umění — všechno ostatní bude nám dáno; i bez našeho přičinění, docela přirozenou cestou, dostaví se více méně rozhodný ráz národní — pokud ho bude totiž zapotřebí . . . atd.«

Nelze nikterak upříti, že při umění nepostačuje,

aby mělo toliko jakýsi ráz národní, nýbrž, že musí býti zároveň takové, aby vyhověti dovedlo všem požadavkům moderním. Volíme-li tudíž ten neb onen směr za základ svých snah uměleckých, nesmí býti zajisté jediným naším důvodem to, že jest před jinými způsobilý, přijmouti na sebe ráz národní; musíme též s hlediska všeobecnějšího, čistě esthetického a ryze uměleckého, přesvědčiti se o jeho výbornosti. Ovšem záleží zde velmi mnoho na tom, abychom přišli z obou stran k témuž výsledku; ano, řekl bych, že je to životní otázka našeho národního umění. Neboť kdybychom všeobecně platnými důvody esthetickými byli nuceni, rozhodnouti se pro směr takový, jenž by vývoji národnosti v umění byl naprosto nepříznivý, anebo kdybychom se naopak přesvědčili, že genre, jenž jest jedině schopný, státi se rozhodně národním, zase hájiti nelze s onoho všeobecného moderního stanoviska esthetického, — tož byla by zajisté celá naše theorie o národnosti v umění bez milosti uvedena »ad absurdum«, bylo by celé »národní umění« samo takořka nemožné. Proto musíme sobě vydobýti pevnou posici s obou těchto stran.

O tom, jak dalece vyhovuje »Wagnerianismus« požadavkům umění národního, budeme jednati později; nyní od toho buď abstrahujeme, anebo dejme tomu — ovšem jen prozatím, posito sed non concesso — že všechny rozličné směry, jež nám bohaté dějiny hudebního dramatu předvádějí, byly by stejně způsobilé, přijmouti na sebe pravý ráz národní, zkrátka postavme se na stanovisko docela všeobecné — třeba i kosmopolitické — a předložme si otázku: pro který z těchto cizích směrů se rozhodneme?

Bude to »Wagnerianismus?« — Uvidíme!

Jsou u věci té náhledy velmi různé; však nejupřímnější, nejpoctivější a poměrně i nejsprávnější jest bez odporu onen, jenž tvrdí, že moderní hudba operní jest v patrném úpadku, že nám tudíž nezbývá jiného prostředku, než vrátiti se opět k čistým, nezkaleným pramenům dramatické hudby klassické, ku skladbám Gluckovým a Mozartovým. Vězí v tom zajisté velmi zdravé jádro; nebo když někdo zabloudil, činí nejlépe, vzpomíná-li si, kde as od pravé cesty se byl odchýlil, vrátí-li se — ač jest-li mu to jen možné — na ono místo a kráčí-li pak bedlivě a pozorně dále, ku svému cíli. Podobných příkladů v dějinách umění nalézáme hojnost; připomínáme zde jenom, jak často již a s jak skvělým vždy výsledkem umění výtvarné sáhlo k antice. A naší antikou jest jaksi Gluck.

Arci nesmíme nikdy zapomínati, že zde prosté nápodobení ještě nestačí; to by byla pouhá restaurace, nikoliv reformace umělecká, to by bylo jednoduše zpátečnictví a anachronismus. Vždyť má i umění mnohou stránku podléhající změnám mody a pokroku časového; vždyť se stále mění nejen některé zevnější formule konvenienční (na př. závěrky, rozličné okrasy v hudbě atd.), nýbrž i celý směr umělecký. Ostatně rozumí se samo sebou, že můžeme směr ten a stanovisko to i zavrhovati, považujíce je za překonané již, aniž bychom se tím prohřešili proti geniu umělcovu a jeho dílům; jako Plato, Aristoteles, Leibnitz, Kant a j. zůstávají velikány v říši vědecké i tomu, kdo s filosofickými jejich soustavami nikterak souhlasiti nemůže, tak jest nám na př. i Mozart největším geniem hudebním, ačkoliv bychom slavně proti tomu protestovali, kdyby někdo na našich operních skladatelích žádal, aby nepsali v slohu jiném, než v Mozar-

tovském. Stanovisko esthetické, s něhož pohlížel Mozart se svou celou dobou na hudební drama a na umění vůbec, již dávno není stanoviskem naším, stanoviskem moderním. —

Z těchto příčin bývá každé takové vracení se k minulým »klassickým« epochám uměleckým jednak sice nevyhnutelnou nutností v jistých dobách, ale jinak zároveň i věcí velmi choulostivou; musí se vždy bráti »cum grano salis«, nemáme-li ve svém oboru zabřednouti do podobné archaisující hledanosti, jako bohužel nemalá část tak zvané nazarenské školy malířské.

Důležitý tento odvážný krok ku starším vzorům hudebního dramatu jest šťastně vykonán — Richardem Wagnerem; on vrátil se na dramatické stanovisko, které se ještě mnohem rozhodněji jeví v — nečetných ovšem — slovech a spisech Gluckových, než v jeho operách, vrátil se vlastně až k tragedii hellenské, aby si vytvořil odtud svůj ideal moderního dramatu hudebního. Bylo by tedy — ne snad chybné nebo nerozumné, nýbrž — zcela zbytečné a marné, kdybychom chtěli nyní, tak krátký čas po R. Wagnerovi činiti opět totéž a sami sáhnouti k oněm starším vzorům; neboť zůstaneme-li výlučně na půdě čistě hudební, nedospějeme pak jinam, než kam touto cestou moderní opera skutečně dospěla; k rozhodnému úpadku, jemuž právě ujíti chceme; uchopíme-li se však principu dramatického, nemůžeme přijíti jinam, než k — »Wagnerianismu«, s tím ovšem rozdílem, že bychom mnoho desítiletí potřebovali k tomu, co podivuhodná duševní síla a železná důslednost nejnovějšího reformatora opery dokázala za nemnoho roků. Či mohlo by snad býti o tom jakési pochybnosti, že směr Gluckův vede přímo k Wagnerovu hudebnímu

dramatu? — Gluck sám nechť nám odpoví; přistupme k jeho dílům a zkoušejme, s čím se spokojiti můžeme, v čem pokračovati musíme.

Hlavní zásluhou Gluckovou jest, jak známo, především to, že odstranil z opery koncertujícího zpěváka, na jehož místo hleděl uvésti dramatickou osobu; koloratura, všechny nepřirozené fioritury, trilky atd. musily zmizeti. Bohužel nesetkala se tato snaha s úplným úspěchem; Mozart psal vděčné bravurní arie »Královně noci«, »Constanze« a j., ostatní skladatelé se k tomu odvolávali, a hle, koloratura ještě dnes není »překonaným stanoviskem«, straší dosaváde každý večer v několika stech operních divadel.

Jest na bíledni, že moderní opera nesmí přestati na pouhém odstranění oněch nepřirozených kudrlinek a copánků, že musí jíti ještě mnohem dále, aby se staly jednající osoby skutečnými lidmi, kteří cítí a mluví tak, že jim rozumíme, že v nás budí vřelý soucit a interes. A proto nejen okamžitá situace, nýbrž i celé jednotlivé povahy osob dramatických musí všemi bohatými prostředky uměleckými (hlavně i pomocí orkestru) co možná plasticky a určitě býti vylíčeny. Skvělých začátků najde bedlivý pozorovatel u Glucka i v této věci překvapnou hojnost.

Co do hudební deklamace zůstanou Gluckovy recitativy vždy mistrnými vzory nepředstiženými; avšak zároveň jeví se nám zde také nevyhnutelná nutnost opětného rozhodného kroku ku předu. Mimo některé smělé a ovšem geniální pokusy, slíti delší scenu dramatickou — bez ohledu na dosavádní obvyklé formy — v jeden organický celek, bylo totiž Gluckovi přece ještě věcí nemožnou, překonati

úplně onen nešťastný dualismus arií a recitativů, jímž jednota slohu tak velice trpí, ačkoliv pro své arie používal již forem jednodušších a recitativ také co do hudební jeho stránky netušeným bohatstvím oživil. I ten, kdo výlučně zaujímá stanovisko čistě hudební, a na dramatičnost operní hudby nemá pražádný ohled, musí nám přisvědčiti, když žádáme, aby hudba každého jednání opery tvořila alespoň tak jednotný zaokrouhlený celek, jako každá jednotlivá věta kterékoliv symfonie. Rozkouskování pak na celou řadu více méně samostatných čísel, k tomu tak různých forem jako arie a recitativ, nemůže než býti esthetické jednotě hudební přímo na úkor. A v skutku v tomto ohledu opera před Wagnerem nedovedla vyšinouti se k té výši, na níž byla již dávno sestra její, symfonie.

Že pak střídáním se arií a recitativů nikterak nelze dospěti k nepřetržitě tekoucímu dialogu dramatickému a tím i k jednotné komposici větších scen dramatických, snadno každý nahlédne. »Ale jak máme se vyhnouti této vadě? Máme psáti samé recitativy nebo samé arie?« Ani to, ani ono! V ariích jest příliš mnoho, v recitativech příliš málo hudby, než aby každé samo o sobě úplně a naveskrz mohlo vyhověti všem požadavkům dramatické deklamace. Dialog hudebního dramatu musí patrně pro zpěv přijmouti deklamatorní stránku dosavádního recitativu, však zároveň pro orkestr také pevnější, bohatší umělé formy instrumentální, jež se v absolutní hudbě vyvinuly a v arii též na půdě operní zdomácněly. Námitka, že by pak »melodie« s jeviště zmizela a jen v orkestru jakéhosi útulku našla, nemá pražádnou váhu. Znamená to věru smutnou

obmezenost názorů hudebních, když někdo v hudební deklamaci neslyší žádnou »melodii«; než o tom, co slovo »melodie« vlastně znamená, nechceme se prozatím hádati; ptáme se raději, kde stojí psáno, že »melodie« — totiž melodie v onom obvyklém, význam toho slova neprávem zúžujícím smyslu — vskutku a vším právem přísluší hlasům lidským? Na jaký důvod — mimo dosavadní zkušenost — lze se zde odvolati? Na žádný! Spíše mluví velmi závažný důvod důtklivě proti tomu; neboť přesnost a důslednost slohu uměleckého — a ta měla by býti každému umělci svatým a nedotknutelným zákonem před jinými — žádá rozhodně a neustupně, aby se řeči lidské nikterak nevnucovala absolutní melodie instrumentální, která se arci velmi dobře hodí pro houslistu neb hobojistu; žádá vůbec, aby se přísně a svědomitě šetřilo různosti slohu vokálního a instrumentálního. Nesmíme nikdy zapomenouti, že není pouhý smyslný ton hlasu (jako u každého jiného nástroje), nýbrž řeč lidská látkou, z níž si dramatický skladatel má utvořiti svůj zpěv. Ovšem přivyklo bohužel obecenstvo takovému mísení a matení slohů, nemůžeme tudíž žádati, aby snad jedním rázem takřka přes noc, přetvořilo svůj vkus: to však nám nesmí překážeti! Také Mozartovi vytýkali svého času, že prý »ve svých operách postavil sochu do orkestru, na jevišti pak že nechal pouhý podstavec.« A dnes se se této výčitce prostě smějeme.

Takový hudební sloh deklamatorní, k němuž nás nutně vede snaha, odstraniti příkrý dualismus arií a recitativů, nevylučuje však, aby dramatický dialog nemohl zde povznésti se k uzavřenějším v sobě formám lyrickým, tam zase sestoupiti takořka k hu-

dební prostomluvě, k pouhému recitativu; ale vždy musilo by se to státi jen v úplném souhlasu s intencí básníkovou, když tomu totiž dramatická situace dovoluje a smysl textu toho žádá, a nikdy nesmělo by to býti na úkor nepřetržité plynnosti a organické jednotě celé skladby.

Byla-li úloha, kterou vykázal Gluck orkestru, již velmi důležitá, stává se jí dvojnásobně tímto pokročením k slohu deklamatornímu. Nyní nastává skladateli povinnost, aby všemi prostředky moderní hudby orkestralní, jimiž nás zvláště Beethovenův genius tak štědře obohatil — ovšem podporován mimickou činností představujícího umělce — vylíčil vnitřní, duševní život svých reků; jednohlasý zpěv k tomu nestačí, zde musí se volně rozvinovati bohatá polyfonie a rozmanitost barvitostí, jimiž právě vládne orkestr. Na jevišti vidíme živou hmotnou postavu té které osoby dramatické, jejíž myšlenky pronášejí ústa herce-zpěváka, duše její ma hlavní své sídlo v orkestru.

Jak jsme již nahoře podotknuli, vrátil se Mozart v jedné věci k stanovisku předgluckovskému (ke koloratuře); za to zase jiným směrem učinil velkolepý krok ku předu utvořením polyfonního ensemblu dramatického. Samo sebou se rozumí, že i zde musí se skladatel říditi dle dramatické situace, že nesmí na př. nechati zároveň zpívati více osob, když to nelze dostatečně odůvodniti atd., jako jinak zajisté není zapotřebí, abychom teprvé výslovně žádali co možná dobré texty operní a skladatelovu k nim šetrnost. — —

A nyní se zpamatujeme; odkud jsme vyšli a kde jsme se octnuli? Z opery Gluckovy vyvinulo se

nám patrně — hudební drama Wagnerovo. Charakteristika hudby, sloh deklamatorní, jednotná komposice celku a úloha orkestru vykázaná jsou nutnými následky směru Gluckova; připomínáme též, že úplné podřízení hudby dramatickému účelu vyřknul Gluck známými slovy: »Chci-li skládati operu, hledím především zapomenouti, že jsem hudebníkem,« a R. Wagner praví: »Prostředkem výrazu jest hudba, účelem jeho však drama.«

Klassikové nás tedy vedou přímo k »Wagnerianismu«; jak to bude as vypadati s novější operou? Zde budeme moci mluviti velmi stručně. Velká část novější opery jest bohužel ještě na onom stanovisku, které před stoletím překonal Gluck; dotýkáme se zde jen zpěvního virtuoství v operách vlašských a bezvýznamné, zhola formální hudby mnohých francouzských oper, zvláště tak zvaných konversačních. Co v nové opeře jest zdravého a záživného, vychází z dramatického směru Gluckova, jehož konsekvence jsme si právě několika hrubými rysy znázornili. Že si nemůžeme vzíti také eklekticismus, jehož hlavou jest Meyerbeer, za vzor a za princip české opery, vysvítá již z pojmu tohoto eklekticismu, jenž jest negací všeho principu. A nyní jsme s operou našich dnů hotovi, ovšem až na Wagnerův dramatický směr, jenž v posledním čase mohutným vlivem svým působí i na čelnější vlašské a francouzské skladatele, ačkoliv se proti němu neustále ohrazují. Nemohou se však žádným způsobem ubrániti, neboť směr Wagnerův jest ryze moderní, a kdyby i Wagnera nebylo, musila by se moderní opera dřív neb později bráti touto cestou. Nynější umění má patrně jakýsi ráz realistický, ve své pravé podstatě bez odporu zcela opráv-

něný, jenž druhdy ovšem již vybíhá ve výstřední naturalismus: mnozí básníci považují se skoro za věrné toliko kronikáře moderního života a mnozí malíři závodí takřka s fotografem — jen opera jest odsouzena býti pravzorem vybrané nepřirozenosti a nesmyslnosti, která by se spíše hodila do doby nejdelšího copu než do XIX. století.

Chceme-li tudíž, aby česká národní opera vyhověla všem požadavkům naší doby, nezbývá nám nic jiného, než chopiti se rozhodně onoho moderního poměrně realističtějšího směru hudby dramatické — to jest »Wagnerianismu«.

III.

Výsledky, k nimž jsme dosaváde dospěli, nezahrnují v sobě ovšem ještě záruku, že se cestou »Wagnerianismu« dostaneme k opeře netoliko moderní, nýbrž zároveň i národní, že německý směr Wagnerův nás přece dovésti může ku zpěvohře ryze české. A odůvodnění výroku toho, hned z počátku těchto dopisů proneseného, jest zajisté naší nejhlavnější úlohou. Se všeobecného stanoviska esthetického jsme si již dostatečně k tomu připravili půdu; nuže, vkročme na ni a ptejme se, vyhovuje-li »Wagnerianismus« též požadavkům, jež umění činíme vzhledem k národnosti.

O národním umění, zvláště pak o národní opeře se u nás mluví dost; ba skoro více, než se přemýšlí. Každý přeje si národní umění a žádá ho na umělcích, však jen zřídka umí si někdo jasný pojem utvořiti o tom, co vlastně národním uměním chce. Z běžných všeobecných frásí nevybere sobě ničehož ani básník

ani skladatel; jen za častým poukazováním k jistým příkladům a vzorům — šťastně nebo nešťastně voleným — skrývá se alespoň jakési positivní jádro, které vyžaduje plnou naši pozornost. Samo sebou se rozumí, že jedná-li se jako zde o zpěv, těmito příklady a vzory jsou především naše národní písně. Šířiti snad slov o básnické a hudební kráse tohoto neocenitelného pokladu a o jeho významu a důležitosti pro naše umění, bylo by zajisté velice zbytečné, zvláště na tomto místě; otázka však, kterou si zde položiti a svědomitě zodpovídati musíme, jest: zdali naše národní písně, tak jak jsou, mohou skutečně sloužiti za vzory uměleckého zpěvu dramatického?

Ti, kdo na tuto otázku odpovídají jednoduchým »ano« — a těch jest věru mnoho — zapomínají na některé velmi důležité stránky národních písní. Zapomínají především, že jsou to zpěvy prostonárodní, plody naivního, bezprostředního, všeho uměleckého sebevědomí prostého tvoření básnivé a zpěvné mysle našeho lidu, že tudíž nemohou býti dostatečnými vzory, jakých potřebujeme pro moderní drama hudební, i když má býti ryze národním. Neboť pojmů »národní« a »prostonárodní« nesmíme nikterak užívati jako totožných — což se u nás bohužel přečasto děje; co jest prostonárodní, má arci již samo sebou jakýsi ráz národní; ale ne všecko, co vskutku národní jest, má na sobě také ráz prostonárodní. Pojem národního umění jest tudíž mnohem rozsáhlejšího objemu, než pojem umění prostonárodního, zahrnuje v sobě též mnoho plodů uměleckých, jichž ráz nikterak nemůžeme nazvati prosto-

národním. Zde rozhoduje látka, předmět uměleckého díla; jenom když děj zpěvohry čerpán jest přímo ze života prostonárodního, jedná-li se na př. o vylíčení naivních povah venkovských, mohou ovšem prostonárodní písně sloužiti do jisté míry za vzor. Jest však na bíledni, že tragičtí rekové jako Záviš, Žižka, Prokop a j. musili by ovšem na operním jevišti zpívati zcela jinak, než bodří, prostí venkované. — Ostatně naskytuje se zde ještě jiná důležitá překážka: naše národní písně jsou skoro naveskrz čistě lyrické, nemůžeme jich tudíž naprosto, beze změny, všude upotřebiti za základ dramatického dialogu; a tak obmezuje se obor, v němž mohou se státi vzorem zpěvu operního, toliko lyrickými momenty zpěvoher takových, jejichž látka vzata jest ze života prostonárodního. Proto nemůže míti velká, vážná, tragická opera ráz prostonárodní; žádáme-li přece na ní, aby byla vskutku národní, musíme si patrně k tomu hledati jinou, méně jednostrannou cestu, než pouhé napodobení písní prostonárodních.

Kde však najdeme nějaký živý, bohatý pramen, z něhož bychom mohli vážiti hudební formy rázu nepopíratelně národního? Pramen, který prýští stejnou mohutností všude, kamkoliv skladatele vede ruka dramatického básníka?

Nejdříve uvažme, do čeho vlastně klademe národnost, dle čeho ji poznáváme a od jiných rozeznáváme. Obsah našich myšlenek čím dále tím více stává se všem národům společným, kosmopolitickým, vzdělanější vrstvy takořka všech národností evropských sbližují se neustále a stýkají, a tak svoje myšlenky vzájemně vyměňují. Psychologická povaha (jako zevnější tvar těla) ovšem původně byla mnohem urči

tější a výlučnější u rozličných národů; však i ta se valně obrousila a svou významnost namnoze tak ztratila, že podle povahy a letory nikdy poznati nelze s úplnou jistotou, jaké národnosti kdo jest, zvláště tam, kde více jich se stýká. Máme však známku neomylnou, zcela určitou, která jest takořka symbolem, ba v mnohém ohledu i podstatou národnosti: totiž **mateřskou řeč**. Kdo jí mluví tak jako my, kdo se k ní přiznává, jako k své řeči mateřské, ten jest našincem, kdo se jí zříká, odštěpuje se od národa samého, jest odpadlíkem, odrodilcem. Hájíme-li svoje práva národní, hájíme především svůj jazyk, neboť všude platí: Národy nehasnou, dokud jazyk žije. A to jest docela pochopitelné a přirozené; řeč jest nejvlastnější dílo bytosti lidské, bezprostřední plod povahy národní; jednak výhradní majetek pouze toho neb onoho jistého národu, jinak ale i celému národu společný.

Kdybychom se tedy mohli opírati o řeč národní, získali bychom nepopíratelně pevnou půdu: avšak zdali v řeči také něco pro hudbu nalezneme? Jen naslouchejme bedlivým uchem tomu, co se kolem nás — třeba ve všedním, prosaickém životě — mluví; nalezneme tam netoliko »něco«, nýbrž velmi mnoho, ba umíme-li se bohaté látky té úplně zmocniti, takořka všechno, čeho pro zpěv dramatický potřebujeme. Slyšíme tóny rozličné výšky a hloubky, rozličného trvání (délky a krátkosti), rozličné síly pronášení (přízvuku) — což nejsou to všechno podmínky melodie a rythmu, tudíž jednohlasé hudby? Plynoucí mluva tvoří nepřetržitou melodii, ovšem namnoze nesrovnalou, nepravidelnou, nekrásnou; však má svoje stálé, typické motivy melodické a

rhythmické, jimiž se podstatně liší od jazyků cizích. Mluví-li někdo tím neb oným jazykem docela korrektně a umí-li jednotlivé hlásky vyslovovati třeba bezúhonně, poznáváme přece dle melodické a rhythmické stránky jeho řeči, zda-li mluví svou mateřštinou nebo jazykem jemu cizím; ano, poněkud zběhlý v těchto věcech pozorovatel poznává národnost mluvícího i když hovoří v řeči cizí. Proto zůstává vždy věcí nesnadnou, přisvojiti si výslovnost (»akcent« jak se obyčejně říká) řečí cizích tak správnou a dokonalou, jakou se mluví mateřština; a jen tomu se to může podařiti, kdo dovede úplně vniknouti do ducha a povahy dotčené národnosti. Z toho jde patrně na jevo, že hudební stránka řeči má v sobě jakousi specifickou známku pro národnost velmi charakteristickou a tudíž našim požadavkům zajisté nejlépe vyhoví.

Arci podává nám mluva z velké části jen nespracovanou látku, již si teprve přispůsobiti musíme. Skoro při žádné (zvláště delší) mluvené slabice neprodlévá hlas na tomtéž tonu; neustále se mění a v jiné přechází, stoupá a klesá, někdy v objemu dosti značném, na př. v celé oktávě nebo i decimě. Aby se tedy řeč stala hudbou, t. j. zpěvem, musíme tony ustáliti a tím ono jejich kolisání a z jednoho do druhého přecházení odstraniti. Kdo v obyčejném životě tak mluví, že při každé slabice setrvá na jistém, neměnícím se tonu, o tom bez toho říkáme, že »zpívá«.

Následkem toho nejsou také intervally v mluvě tak ustálené a na jistém toliko počtu tonů (12 v oktávě) založené, jako v naší hudbě; třetiny, čtvrtiny tonů a ještě menší zlomky lze zde velmi snadno pozorovati. Chceme-li tudíž k účelům hudebním uvésti melodii řeči v písmo notové, musíme voliti vždy ton, jenž se

s nejbližším stupněm stupnice chromatické shoduje. Co do rhythmu spatřujeme v mluvě opět neurčitost a neustálenost; poměry délky jednotlivých slabik nejsou tak jednoduché, aby se na př. krátkými mohly měřiti dlouhé, a tak utvořiti přehledné pravidelné skupiny rhythmické, takty. Kdo deklamuje verše — a zde jest metrem alespoň první krok k hudebnímu rhythmu učiněn již básníkem — přísně dle taktu, o tom též pravíme, že »zpívá«. S tvořením taktů ovšem také úzce souvisí slovní přízvuk a rovněž i důraz, jenž se v obecné řeči řídí takřka výhradně smyslem logickým a psychologickou situací mluvícího. Upravuje-li se pak melodicky a rhytmicky, nabývá řeč pevných, pravidelných forem, anebo, abychom užili slova výtvarným umělcům velmi dobře známého, stilisuje se; stilisovaná pak řeč není nic jiného než — zpěv. Samo sebou se rozumí, že se zde nejedná — má-li vůbec vzniknouti něco uměleckého — o pouhou pravidelnost, nýbrž i o krásu formy stylisované, že zde musí rozhodovati zároveň i vkus, čili jinými slovy: že se nesmí pouze stilisovati, nýbrž musí zároveň též idealisovati. K tomu mají se ostatně činiti přípravy již básníkem samým, hlavně co do rhythmu. Arci, že z lhostejného jednostranného hovoru vykořistí hudebník as málo krásných motivů; ale přednáší-li metricky dokonalou báseň dobrý deklamator, může již velmi mnoho zachytiti pro komposici této básně; deklamuje-li pak dokonce výtečný herec na jevišti, může čerpati pro dramatický dialog operní z plného pramene. — —

Touto cestou lze tedy nepopíratelně získati netoliko pravdivost a živost výrazu hudební deklamace, nýrž i rozhodný ráz národní; a sice tím jistěji, čím více hudba přilne k slovu, neboť jen tak

bude naše hudba v skutku »mluviti po česku«. Jestliže však do zpěvu přijímáme absolutní melodii, jak se na základě zpěvu (původní to hudby) vyvinula rozličnými nástroji, přijímáme zároveň živel, jenž národnímu rázu jest docela cizí: povahu nástroje, která při vyvinování se oné absolutní melodie spolu rozhodovala. Naproti tomu můžeme ovšem — ba, musíme — přenášeti motivy ze zpěvné deklamace do hudby instrumentální, a zde je dle zvláštní povahy každého nástroje dále vyvinovati a v nejbohatší formy hudební rozváděti; ale nesmíme se s takovouto specificky orkestralní melodií vraceti opět k hlasu lidskému.

IV.

Již dříve odůvodněna byla oprávněnost, ba nutnost Wagnerova deklamatorního slohu operního se stanoviska všeobecně esthetického; nyní jsme také shledali, že tento směr se všemi svými důsledky nepřekáží nikterak národnímu rázu hudby dramatické, že naopak jest nejjistějším, nejspolehlivějším základem a východiskem pro organický vývin národní zpěvohry. Právě v této době klestí si Wagnerův princip dráhu takořka ke všem vzdělaným národům evropským; neustále, avšak vítězně zápasí s nejrůznějšími překážkami, se zatemnělými předsudky a podlými pletichami; jeho směr jest, jak jsme již nahoře viděli, ryze moderní, a stane se zajisté — dříve nebo později — heslem moderního dramatu hudebního. Chceme-li i my Čechové státi na výši moderního umění, nemůžeme se tohoto vždy živějšího a čilejšího ruchu vzdalovati, musíme

Wagnerem způsobený pokrok na poli hudby dramatické úplně si přisvojiti; vždyť »Wagnerianismus« není onou ukrutnou a hrůzyplnou, národnost naší opery pohlcující a celé umění otravující příšerou, jakou by ho tak rádi — alespoň v očích obecenstva — učinili naši Italianissimi. — —

*

Účel těchto řádků nebyl zajisté jiný, než zavdati podnět k tomu, aby čtenářstvo Hudebních Listů na tuto důležitou otázku bylo upozorněno a samo o ní přemítati a rozmýšleti se jalo. Z té příčiny jsem se mnohé stránky Wagnerova směru jen zcela krátce a povrchně dotknul, o některé snad i pomlčel, a toliko na jeho sloh deklamatorní poněkud větší váhu kladl; jest to bez odporu ona stránka »Wagnerianismu«, která v našem obecenstvu čítá nejvíce odpůrců. Příkladů jsem vzhledem k nutné stručnosti tohoto náčrtku nepoužil, ač mne mnohý zajímavý dosti lákal. Dodávám zde pouze, že u nás jest skladatel, jenž nám napsal první vskutku národní zpěvohru, zároveň rozhodným zástupcem »Wagnerianismu«. Ostatně tvoří Smetanovy opery více méně přece jen přechod z dosavadního genru operního k modernímu dramatu hudebnímu; neboť úplné provedení Wagnerova principu závisí ještě na vyplnění mnohých jiných nevyhnutelných podmínek. První z nich je v rukou našich básníků: půdorys musí býti správný a základy upraveny a přichystány pro všechny detaily stavby, má-li se budova zdařiti; tak zvaná poetická stránka hudby dramatické musí se vyvinouti přímo z textu; jest tudíž zapotřebí, aby básník hudebníkovi podal co možná

hojný, důkladně spracovaný material, ale nikoliv — jak jest obyčejem — prázdné bílé listy. Jinou podmínkou bylo by správnější herecké provedení oper, než nyní na našem jevišti vídáme, a deklamace alespoň světu podobná. Že však ohavné české překlady cizojazyčných oper deklamaci ne méně kazí než nedbalost a pohodlnost zpěváků při odbývání recitativů a shovívavost posluchačů ke všemu, taktéž nesmíme zapomínati. Konečně nestačí, aby toliko umělci — tvořící a výkonní — činili svou povinnost a na dráze své postupovali k uměleckému idealu; musíť jim i obecenstvo samo na polo přicházeti vstříc.

Proto přál bych sobě, aby se těmto dopisům dostalo s obou stran alespoň tolik povšimnutí, mnoho-li stačí k rozpředení četných živých debat pro i proti »Wagnerianismu«; zvláštní pak zadostučinění našel bych v tom, kdyby snad i ve veřejných listech — především tedy v tomto časopise odborném — otázka tato časová na přetřes se vzala. Nechť se objeví sebe více sporných a třeba neústupně hájených náhledů, nechť se prozatím jakési usjednocení nedocílí — přece takovouto cestou se mínění v mnohém ohledu vzájemně poopraví a vytříbí, přece — o tom jsem nezvratně přesvědčen — mnohé liché předsudky proti »Wagnerianismu« před světlem objektivní kritiky se v nivec rozřinou, jako ranní mlhy mizí před paprsky slunečními.

Dr. Otakar Hostinský.

(Hudební Listy, 30. března — 19. května 1870.)

* * *

Článek tento přinesl mi vzácný zisk: zjednal mi sympathie Smetanovy, z nichž brzo vyvinul se skutečný poměr přátelský — ovšem takový, že respektoval jsem v mistrovi vždy nejen velkého umělce, k němuž jsem choval neobmezenou úctu, nýbrž i zkušeného muže o třiadvacet let staršího. Stalo se to způsobem, jenž nebyl bez komičnosti. Smetana totiž dobře mne znal od prvního setkání se v Mnichově r. 1868. Často mluvíval se mnou v divadle, v parketu k stání, kdež, sám-li nedirigoval, denně ho bylo vídati ozbrojeného miniaturním kukátkem; jednou požádal mne, abych ho dal prenotovati na sedadlo k mnichovskému představení Gluckovy »Ifigenie v Aulidě«, kterou také v Praze chtěl provésti v úpravě Wagnerově.[1]) Tyto ovšem jen příležitostní styky trvaly již málem dva roky; ale Smetana nezapamatoval si moje jméno. Ani z hudebního odboru Umělecké besedy, jehož předsedou tehdy byl, nemohl jméno to znáti, poněvadž teprve v prosinci na to přijat jsem byl za člena, vystoupiv z odboru literarního, jemuž jsem dosud byl náležel.

Když pak v květnu 1870 byla v Hudebních Listech ukončena a podepsána moje stať o »Wagnerianismu«, dotazoval se kdysi Smetana v Umělecké besedě, zná-li někdo autora stati té, a uslyšev, že jest náhodou přítomen, přál si ho osobně poznati. S největší ochotou kdosi z členů mne přivedl a začal mne představovati; ale Smetana se smíchem ho přerušil: »To je dobré! To jste vy? Já jsem si nepamatoval vaše jméno, a teď si vás, starého známého z Mnichova, chci opět dát představit!« Neočekávaná totožnost bývalého mni-

---

[1]) Stalo se to ovšem teprve později, 9. dubna 1872.

chovského studenta se spolupracovníkem Hudebních Listů ho pobavila. Příčina však, proč si Smetana toto představení přál, byla vážná, na mne učinila hluboký dojem. Vyslovilť mi Smetana zcela přímo nejen svou spokojenost s mým hájením Wagnerových zásad, nýbrž uznal dokonce, že v stati mé našel něco, co ho upokojilo, co ho zbavilo leckterých pochybností. Byl to passus o přirozeném přízvuku českého slova, jakožto pramenu národního rázu v hudbě.

Smetana zajisté ode dávna byl nejrozhodnějším zastancem i pěstitelem toho, co nazývá se slohem deklamatorním; ba patřilo to k podstatným rysům jeho moderních názorů. Ale praktické provádění zásady té českému skladateli činilo nemalé obtíže. Starý nimbus časomíry pořáde ještě živil předsudek o nezpěvnosti přízvučné deklamace a hudebníka zvláště mátlo oblíbené poukazování k nápěvům lidovým, jež prý ani dost málo nešetří přízvuku. Byla to hotová anarchie na prosodickém poli hudebním; pohled na tehdejší literaturu písňovou i operní to dosvědčuje. Mohlo-li se něco uvésti na omluvu hudebníků, byla to zajisté poměrná vzácnost správných přízvučných veršů v současné literatuře básnické. Silný, zdravý umělecký instinkt Smetanův i v prvních třech operách jeho alespoň místy vedl k deklamaci správné a tudíž i velmi účinné; většinou však vymyká se v nich deklamace, jako u jiných skladatelů, všem pravidlům. Nyní však byl mistr získán pro přízvuk; názory v stati o »Wagnerianismu« obsažené, nejen theoreticky schválil, ale přijal za své i v praxi. Jeť známo, jaký rozdíl v deklamaci je mezi staršími operami Smetanovými a »Libuší«, jejíž skladbou tenkráte začínal se zabývati. Z dopisů mistrových (T. II. 132.)

víme také, že i po letech ještě drobné deklamační poklesky v díle tom opravoval (»na štěstí takových pitomých míst v »Libuši« je málo«) a s důrazem žádal, aby poslední jeho korrektury převzaty byly do klavírního výtahu. Že si na správné české deklamaci recitativů (»Dvou vdov«) zakládal, »kterou ti němečtí páni arciť pochopit nemohou, protože v českém přízvuku, nejen v délce aneb v stručnosti, se liší od německé řeči a tak dělá hudbu též českou«, rovněž sám doznal (T. II. 124), a jakou cestou konečně dobré deklamace docházel, spůsobem zajímavým vyložil svému příteli Srbovi-Debrnovu, jenž mu byl napsal slova sboru »Věno«: »Dne 15. října jsem Vaši báseň vzal do prádla hned ráno; četl jsem ji tak dlouho na hlas, po pokoji sem a tam chodě, až se slova v hudbu proměnila a nejprve olůvkem na papíře a konečně na čisto opsaná objevila. — A tak byl jedním dnem sbor Váš hotov« (T. II. 104).

Netřeba, tuším, vykládati šíře, proč jsem ve svém výkladu o »Wagnerianismu« tolik pozornosti věnoval právě deklamaci hudební. K tomu, co již na konci stati samotné je naznačeno, dodávám ještě, že bylo také nezbytným požadavkem v našem rozvoji jazykovém, zjednati českému přízvuku plné právo netoliko ve verši básnickém, nýbrž i ve zpěvu. Stanovisko, které jsem ve věci té zaujal, bylo sice podmíněno především snahou Wagnerův směr deklamatorní uvésti v souhlas s žádanou českostí naší hudby; ale věcně, t. j. pokud naprostého šetření přízvuku se týká, dospěl jsem k němu studiemi prosodickými,[1]), jichž vý-

[1]) **Z přednášky, kterou jsem měl v dubnu 1869 v literarním odboru Umělecké besedy, vzniklo pojednání »Několik slov o české**

sledek musil se přece osvědčiti nejen při slově mluveném, ale i při zpívaném.

Další krok učinila brzo Eliška Krásnohorská článkem »O české deklamaci hudební« v prvních třech číslech následujícího ročníku Hudebních Listů (1871). Odvolávajíc se k lonské stati mé, nepřestávala na úvahách a požadavcích všeobecných, ale řadou konkretních příkladů z naší hudby umělé i lidové braných poskytovala skladatelům českým mnohé cenné pokyny. To uznával také Smetana a těšil se z toho. Ale nepříjemně se ho dotkly některé příklady špatné deklamace právě z jeho oper, především z »Prodané nevěsty« čerpané. Interpelloval autorku: »Proč právě moje práce vyhlédnuta za předmět nemilosrdné Vaší demonstrace? Vždyť jiní skladatelé také hřeší proti správnosti přízvuku českého, a snad více než já.« I dostal v odpověď: »Proto, že Vy jediný jste mistrem, jenž naučí všechny ostatní skladatele naše, kterak se české slovo, česká věta v hudbě deklamuje vzorně, rytmicky původně a co do výrazu čarokrásně.«[1]) Nedůtklivost Smetanova v této příčině byla ostatně velmi pochopitelná; neboť byl si toho vědom, že v novém díle, na

---

prosodii«, otištěné na konci r. 1870 v Hálkových Květech (č. 47 až 51.). Tam žádal jsem ovšem, aby verše zpívané nejen přirozeného přízvuku a důrazu šetřily, nýbrž do jisté míry i k délce slabik přihlížely.

[1]) Tak vypravuje sama Eliška Krásnohorská ve svém životopisném nástinu: »Bedřich Smetana« (Hudebních Rozprav č. 7.) 1885, str. 30. Pokračuje pak: »A tak se i stalo. Bedřich Smetana, byv dotud jen povrchním znatelem jazyka českého (zajisté má tím býti řečeno: rhythmické stránky jazyka českého), zabral se s pravou náruživostí v studium jeho zvláštních půvabů rytmických a tak vroucně si je zamiloval, že pak přečasto býval pěkným, zvučným veršem přímo unesen, hudbu v něm cítil, hudbu v něm slyšel.«

němž právě tenkráte pracoval, v »Libuši«, deklamuje tak důsledně přesně, jako nedeklamoval žádný z ostatních českých skladatelů tehdejších, že tudíž deklamační chyby, jichž dříve se byl dopouštěl, patří již minulosti, jsou již — alespoň pro něho — navždy odbyty.[1])

* * *

Jestliže jsem na konci stati o »Wagnerianismu« vyslovil přání, aby tato časová otázka především v Hudebních Listech samotných přetřásala se s obou stran, nebylo to pouze ode mne míněno zcela upřímně, nýbrž stalo se to i za plného souhlasu redaktorova. Ba byli jsme vlastně zklamáni, když ani v listě našem, ani jinde neobjevila se věcná, souvislá odpověď, která by byla zahájila vítanou diskussi. Myslím dokonce, že odpůrci Wagnerovi dopustili se tím chyby i s vlastního svého hlediska. Nanejvýš příležitostně, v referatech operních nebo koncertních objevovaly se ob čas na-

---

[1]) Novost věci arci spůsobovala, že v polemikách následujících let, z nichž některé ukázky podány budou v pozdějších kapitolách, často musil jsem se k ní vraceti; jednak nechápavost theoretická, jednak pohodlnost skladatelská k tomu nutila. Nejzevrubněji, ač také jen se stanoviska obecnějšího, zásadního, stalo se to v letě 1875 v Daliboru, v stati »Několik poznámek o českém slovu a zpěvu«. Ale teprve na začátku r. 1882 uveřejnil jsem (na základě svých přednášek universitních) soustavnější, skutečné potřebě skladatelů i zpěváků sloužící náčrtek »O české deklamaci hudební« v Daliboru, jenž pak vydán byl také o sobě, jakožto 9. číslo Urbánkových Hudebních Rozprav. Účelem studie té bylo především přesvědčiti čtenáře o tom, že »bezúhonná česká deklamace je možná ve všech útvarech zpěvných, od prostého recitativu až ke kantileně písňové, aniž by tím ohroženy byly pravé základy krásna hudebního«.

rážky a poznámky prohozené s patrnou tendencí, vyzvati k odpovědi, a to především v Pokroku, jehož hudebním zpravodajem byl té doby Fr. Pivoda.

Hudební listy měly co do uměleckého směru svého i co do kritiky zcela volné ruce. Ale jakožto organ Ústřední jednoty zpěváckých spolků měly také důvody vystříhati se vší neplodné, malicherné polemiky, a to nejen v začátcích svých, když Ústřední jednota sama vedla náklad, ale i později ještě, když jej na konci 1870 převzal horlivý příznivec a podporovatel ruchu uměleckého Em. Kittl. Teprve když látky nahromadilo se tolik, že nebylo již lze nevšímati si jí, dána byla referentovi Pokroku odpověď článkem »Wagneriana« (26. IV. 71.) mnou sepsaným. Zde netřeba ho reprodukovati; z velké části byl by dnes beze všeho významu. Jen to co karakterisuje situaci tehdejší a co zejména svědčí o uměleckých zásadách předního Smetanova odpůrce, budiž zde zcela stručně naznačeno.[1])

Nejvíce urážela Pivodu úloha, jež v moderní hudbě dramatické přikázána je orkestru a poměr tohoto k zpěvu. Nový směr prý »upírá lidskému zpěvu možnost k výrazu přivésti, co v duši lidské citem žije, přidávaje tuto úlohu strojům, jako jsou klarinety, housle, pozauny, fagoty, buben atd., zkrátka orkestru«. A přece on sám o hudbě instrumentální, v níž účinkují právě

[1]) Z Pivodových úsudků o hudbě Wagnerově uvádím jen to, co napsal u příležitosti »Faustouvertury« hrané ve filharmonickém koncertu (27. XI. 70.): »... v umění hudebním (naší doby) rozhoduje »rámus«, nešetrná huba a zbožňování sama sebe; jestiť to doba krinolin a chignonů, doba lží! Co jest cena divadelních brillantů, co jest půvab zašlých krinolin a panujících chignonů, to shledá se býti jádrem Wagnerovy hudby, když se počne pátrati po myšlenkách ne zevnějšího effektu, nýbrž skutečně hudebních.«

ony »stroje« výhradně, krátce před tím byl napsal, že jest »nejšlechetnější prostředek, jejž propůjčilo nebe člověku, aby jím vyjádřil, co nelze pověděti slovem«, že jest povolána, aby požehnanou perutí svou posluchače unesla a zjevila mu nebeské kraje vlastního domova.« A s naší strany bylo toliko vyřknuto, že jednohlasý zpěv (bez průvodu) k tlumočení vnitřního života v hudebním dramatě nestačí, že se tudíž k účelu tomu užiti musí všech bohatých prostředků uměleckých, tedy hlavně i orkestru. Hlavní příčina však, pro kterou Pivoda nechtěl orkestru uděliti důležitější úlohy, než jest pouhé doprovázení zpěvu, byla jakási idiosynkrasie proti polyfonii orkestrální. Příležitostně vyčetl Wagnerovi, že se jeho hudba nedá »svésti na jednoduchost třeba až tříhlasou«, což prý učiniti možno i s nejhlubšími orkestrálními skladbami proslavených velikánů umění hudebního, Haydna, Mozarta, Beethovena, »aniž by celistvost a ušlechtilý tvar myšlenek jako takových se tím porušil.« A to nepsal laik nebo dilettant nedouk, nýbrž hudebník z povolání a zároveň referent, o němž přece mělo by se předpokládati, že má ponětí o symfoniích Beethovenových a Mozartových — o slohu kvartetním ani nemluvě.

Úplně převrácený názor o snahách Wagnerových vržen však Pivodou do obecenstva tvrzením: »Panující směr ‚moderní opery' řízen zkaleným pojmem ‚hudebního dramatu' arciť nedovoluje, aby se hudba na okamžik vzdala ve prospěch dramatu nepřirozené nadvlády své«; a lépe bude teprve tenkráte, až »k staré platnosti své přijde opět náhled, že ve zpěvohře nikoliv nepřísluší vláda hudbě, nýbrž že tato jest činu a slovu, resp. zpěvu podřízena.« Hlásal tedy Pivoda, že Wagner drama podřizuje hudbě, stará opera však

hudbu dramatu — naprostý to opak pravdy obecně známé! A bylo-li Pivodovi možno psáti takto i když otázka Wagnerianismu byla se již octla na denním pořádku veřejné diskusse, směl zajisté tím větším právem Smetana vytknouti hned v březnu 1870, že mluví o Wagnerianismu, aniž ví, co to jest.[1])

U učitele zpěvu arci nescházel běžný důvod proti Wagnerovi, že v zápětí jeho slohu deklamatorního »kráčí bezohledně zkáza všeho virtuosního zpěvu.« Ba, prý i zpěvu vůbec: »Opera stane se tak pouhým melodramatem, který vyznavatelům shora uvedené zásady bude muset konsequentně platiti za vrchol operního slohu. Zpěv pak bude pochován.« Na to odpověď s naší strany byla snadná: »Porovnání hudebního dramatu s melodramatem akceptujeme milerádi; alespoň jest dobré melodrama pravému ‚dramatu hudebnímu' desetkráte podobnější, nežli leckterá vlašská opera, ku př. ‚Semiramis'. ... Melodrama ovšem ještě není ‚hudebním dramatem'; aby se jím stalo, musí se dříve mluvená deklamace stupňovati v deklamaci zpívanou atd.« Když jsem slova ta napsal do článku »Wagneriana«, nemohl jsem věru tušiti, že po dvou desítiletích, a to vůči velkému dílu umění domácího, »Hippodamii« Vrchlického-Fibichově, s potěšením si je připomenu.

* * *

[1]) O tom více v kapitole následující. Že také to, co jsem v stati »‚Wagnerianismus' a česká národní opera« řekl o »velké části kritiky« (str. 147, 148) bylo především míněno vzhledem k Pivodovi, netřeba šíře dovozovati.

Tolik bylo zapotřebí říci zde o prvních polemických srážkách pro Wagnera a jeho směr. Hudební Listy arci šly svou cestou dále. Jejich redaktor sice ještě bezprostředně před uveřejněním článku »Wagnerianismus a česká národní opera«, jakožto kritik Národních Listů, o Wagnerových cílech byl se pronášel skepticky, ba důsledné provádění jeho zásad považoval za neprospěšné našemu umění, a rozhodně chválil i k následování doporučoval toliko Wagnerův návrat k duchu Gluckovu, k pravdivosti výrazu hudebního; ale po článku tom netoliko mně, ale i jiným spolupracovníkům podobně smýšlejícím ponechal volné pole. Tak hned v prvním ročníku zpráva K. Klieberta (nynějšího ředitele král. hudební školy ve Würzburku) o prvním provozování »Walkyry« v Mnichově vyznívala docela jinak nežli rok před tím psáno bylo v Melišově Daliboru o premiéře »Rheingoldu«, a kritiky Karla Pippicha, jenž v listopadu a prosinci 1870 zastával místo referenta Hudebních Listů a zejména o Smetanově »Daliboru« psal přímo nadšeně, rovněž otevřeně přiznávaly se k zásadám Wagnerovým. Samo sebou se rozumí, že roku následujícího uvítal jsem první provedení »Meistersingrů« na německém divadle pražském (26. IV. 71.) v našem českém listě odborném hlavně proto, že očekával jsem od něho vydatné poučení obecenstva našeho nejen o Wagnerovi samotném, ale i o poměru Smetanově k němu. Na to pak pohnul mne Procházka, abych pro Hudební Listy napsal stručný životopis Wagnerův, poněvadž o věci té nebylo tehdy možno dočísti se něčeho po česku. Učinil jsem to, a v posledních měsících 1871 vycházel onen životopisný nástin »Richard Wagner«, jenž pak vydán byl v nevelkém počtu exemplářů také o sobě. Vlastní životo-

pis ovšem obsahoval jen nejnutnější data obecně známá, nemá tedy dnes již žádný význam. Ale — kromě obrněného proslovu a doslovu na naše poměry namířeného — bylo v něm přece alespoň něco, co tenkráte marně se hledalo i v německých biografiích: stručný obsah spisu »Das Kunstwerk der Zukunft«, jenž jest klíčem k pochopení a ocenění uměleckých názorů Wagnerových. Tyto moje snahy, jichž pokračováním bylo pak i delší pojednání »O hudbě programní« v Daliboru r. 1873, docházely arci všelijakého posouzení a výkladu u našich Antiwagnerianů; jen na ukázku neuvěřitelnosti některých nápadů takových uvádím, jak jeden ze starších hudebníků, v kruzích konservativních vážený, vykládal můj a Pippichův »Wagnerianismus«: neběží prý nám o nic jiného, než zjednati si dobrou rekommendaci do Německa pro nějaké místo — kapelnické. Všechno dokazování, že moderním ideám musí býti urovnána cesta k nám, má-li se jednou také naše národní umění státi moderním, musilo ovšem marné býti u těch, kteří v ideách takových, ať Wagnerových nebo Berliozových a Lisztových, spatřovali ne pokrok, ale zkázu hudebního umění.

VI.

PIVODA CONTRA SMETANA.

Jako referent Pokroku nepřestal Pivoda na tom vésti drobnou válku proti Wagnerovi; šel o krok dále a zanechav umlčovací taktiku roku 1868 proti Smetanovu »Daliboru« prováděnou přešel již na začátku r. 1870 k přímému útoku na mistra. Netřeba na tomto místě uváděti podrobnosti staršího datum; stačí zajisté povšimnouti si referatu, jenž Smetanu k polemice přímo vyzval. Polemikou tou Smetana a Pivoda rozešli se na dobro — ve zlém. Následky byly osudné a vzhledem ke křiklavému nepoměru mezi uměleckou úrovní obou sporných stran poskytovaly zjev opravdu nad míru smutný.

Ale jednak že i tento spor — jako spor s Maýrem — byl více než čistě osobní srážkou, an již původně měl a dvojnásobně ovšem v dalším průběhu svém nabýval zároveň významu zásadního, jednak že odtud nejeden ničím jiným nenahraditelný paprslek světla padá na některé starší i pozdější kapitoly Smetanova života, musíme se vznikem jeho zabývati podrobněji, než milo je píšícímu i čtoucímu.

Dne 22. února 1870 Pivoda svému referatu o provozováních »Lejly« a »Prodané nevěsty« předeslal všeobecný úvod, jenž sám o sobě praví:

»Tak a podobně rozjímá se v obecenstvu o stavu naší opery, a my považujeme za svou povinnost, sloužiti co tlumočí všem úvahám, jichžto povšimnutí na patřičném místě rozhodně k lepšímu vésti musí.« Toužíť Pivoda především na to, že české umění nevniká do širého světa, dodává však, že »by se mu bezpochyby podobně (jako francouzskému, vlašskému nebo německému) otevřel celý svět,« kdyby se mu »ve tvaru povahy české objevilo co možná nejvýš vypěstované. Majíce půdu pro hudební umění úrodnější nežli kterákoliv jiná národnost, stojíme s ním tam, kde Turci stojí s průmyslem . . . Dosud neučinili jsme ničeho, což by vedlo ku šťastnému u nás zdomácnění umění . . . zameškávajíce pořád ještě vzdělání pole vlastního, na němž, vyjma hojnost nejrozmanitějších planě rostlých kvítek polních, svědčících právě o kyprosti a dobrotě půdy, nevidíme stopy, která by nasvědčovala, že »umělé zahradnictví«[1]) o krok postouplo výše než k nějakým pokusným začátkům. Máme-li se dostati dále, jest na nejvýš zapotřebı, aby tyto pokusné začátky překonány byvše pracemi pokročilejšími ustouply pak v zapomenutí; to však nemůže v našich poměrech jinou jíti cestou, nežli mravní podporou přičinlivých talentů . . . Nuž s tou mravní podporou našich talentů vyhlíží to velmi bledě. Vyjma pana Smetanu, který si v cestě nestojí, předváděje co první kapelník zpěvohry mimo svou »Prodanou nevěstu«, nejlepší to pokus jeho, za časté také své »Branibory v Čechách«, odstrčeni jsou nejčelnější komponisté domácí tak, že by se skorem o nich již ani nevědělo, kdyby se mnohostranným dotazům, co se s nimi a jich skladbami vlastně děje, nebylo veřejného dalo výrazu . . .« Co pak se týká onoho (Smetanova) »uměleckého monopolu«: »proti tomu musí se všeobecné mínění již rázněji vysloviti, jinak se nedopěstujeme dlouho vlastních tvarů, a naše opera nevykročí ze stadia pohostitelky cizoty, která pojednou převezme i zde úlohu domácího pána, jest-li se tak již nestalo.« — Ve vlastním referátu vytýká se pak, že se »Lejla« Bendlova po celých osm měsíců nedávala, a dále pak, že »jest

[1]) Narážka to na Pivodův vlastní referat o »Prodané nevěstě« s hora již (str. 105., pozn.) citovaný.

to již po druhé, co ‚Prodané nevěsty' užívá se za měřítko ku poznání a posouzení pěvecké dovednosti.« Bubeníčková musila prý svého času vyšší zpěvní umění své osvědčiti »v nepatrné úloze Mařenky,« nyní měla se zase spůsobilost mladého bassisty Dobše (žáka to Pivodovy operní školy) pro obor — jak referent míní — seriosní změřiti »fraškovitou úlohou Kecala« (na místě kardinála v »Židovce«, jehož si debutant zpívati přál) . . . »Neříkali bychom nic proti této volbě, kdyby v Kecalu jen dost málo bylo příležitosti, kde by se vedle komické také seriosní stránka zpěvu osvědčiti dala, jako na př. v Leporellu a jiných úlohách; té však tam naprosto není, a nám nezbývá nežli odkázati takové si počínání nejméně do oboru spletených konceptů.«

Zde máme in nuce všechno to, co v letech následujících jen šíře rozváděno a rozmanitě variováno bylo v útocích na Smetanu jako skladatele i kapelníka: jeho díla jsou ve službách »cizoty«, a pokud bylo zhola nemožno, zapříti vyslovený český ráz jejich, jako při »Prodané nevěstě«, stlačena alespoň dosavadní chvála tím, že nazvána opera ta »pokusným začátkem«, a to pokusem pouze relativně nejlepším a tudíž takovým, jenž má »ustoupiti v zapomenutí«, až bude »překonán pracemi pokročilejšími« — ale rozumějme dobře: pracemi j i n ý c h skladatelů, těch totiž, jež Smetana kapelník zanedbává a utlačuje, poněvadž Smetana skladatel se jich bojí! Nařknutí to bylo právě tak zlomyslné, jako křivé. Zvláštní ironie osudu tomu chtěla, že v tomtéž čísle Pokroku, v němž Smetanovi vypovězena válka, k tomu bezprostředně za Pivodovým referatem, otištěna byla předběžná zpráva o nastávajícím vydávání Hudebních Listů. První číslo jejich vyšlo však teprve po týdnu, tak že mezi tím Smetana sám ozval se ve »Veřejné hovorně« Národních Listů, v nichž pak také svou krátkou, ale závažnou polemiku s Pivodou uzavřel. První odpověď Smetanova, 26. února 1870 zní:

Panu hudebnímu referentu v »Pokroku«.

Po krásném sermonu v referátu ze dne 22. t. m. v čísle 52. o rozšiřování národního umění v cizině po příkladu vlašských zpěváků (arciť že bohužel velmi idealistickém) — vyjel jste si pane referente na mne co překážku vyvinování se našich talentů prováděním prý jakéhosi monopolu. Jest to výčitka příliš směšná. Každý, kdo mne blíže zná, ví tak dobře jako Vy, pane referente, že tomu tak není, ačkoliv byste se nyní nerad k tomu přiznal. Kdybyste na chvilku nahlédl na př. do almanachu divadelního, seznal byste brzo, jak ten monopol vypadá, který provádím. — Jest to arci smutno, když Vám co referentovi od posledního představení »Lejly« — (bylo to dne 6. června 1869) již pranic v paměti nezůstalo. Pro přílišné a namahavé zaměstnání operního personálu z větší části ve zpěvohrách benefičních, jichžto téměř každých čtrnácte dnů jedna, stůj co stůj, vypravena býti musela, i proto, že pan Grund co Mozart v »Lejle« znova vystoupiti maje, velký nával úloh přemoci nemohl, odložilo se ono na první dny podzimku ustanovené představení »Lejly« do prosince, kdež po výslovném přání páně skladatelově v době po vánocích odročeno bylo.

Pak-li jste dobře studoval operní repertoir, shledal jste, že »Dalibor« více než 14 měsíců na repertoiru se neobjevil (a také se tak brzy neobjeví), »Braniboři« že se dožili přestávky skorem dvouleté, až jsem užil svého práva co každý beneficiant, a volil si je ku své benefici. Mezi tím, co »Dalibor« a »Braniboři« nebyli na repertoiru, dávali se výhradně skladby jiných domácích komponistů, ku př. »V studni«, »Lejla«, »Drahomíra«, »Husitská nevěsta« a p.; z mého monopolu zbyla jediná »Prodaná nevěsta«, která musila často v okamžitém rozpaku vypomoci. Tak vypadá ten můj monopol. Leč Vám se asi upřímně o ten slovanský repertoire tak mnoho nejedná, nýbrž příčinou Vašeho rozdráždění mysle je cos jiného, a jak Vaše řádky prozrazují, hnedle k nalezení.

Pan Dobš a pan Novotný, oba jak známo, Vaši žáci, zvolili sobě ku svému debutu takové zpěvohry, kterých na neštěstí nemáme právě na repertoiru, vyjímaje »Fausta«.

Byli tedy oba požádáni, by sobě volili k vůli rychlému vystoupení takové zpěvohry, které jsou na repertoiru. Pan Dobš tak učinil a vybral sobě »fraškovitého Kecala«, jehož provedení dostačí, bychom poznali, co od jeho způsobilosti očekávati možno. Pan Novotný ale stál a stojí dosud na svém a zvolil si takové úlohy, kde bude musit ještě nějaký čas čekati, než se opery k jeho debutu připraví. Odbyl před tím zkoušku na divadle před Vámi a před ředitelstvem, a tu se shledalo, že j e h o volba převyšuje příliš jeho síly, jakož se dobře pamatujete. Na neštěstí si zvolil po druhé mnohem nešťastnější úlohu, než byla první. Mám li za to, že se to stalo Vaší radou, co jeho učitele, tož myslím, že při tom také nějaký s p l e t e n ý k o n c e p t věru panoval. — Hinc illae lacrimae.

Je to podivno, že mimo pana Dobše druzí debutanti a učňové operní školy, jež by měla naší opeře nové síly dodávat, buď dáma nebo pán neumí ni jedinou z kterékoliv domácí národní zpěvohry! Jak rychlá byla by tu pomoc! Mohli by okamžitě debutovati; neb vzdor mému monopolu nalézají se zpěvohry z většího dílu všech domácích skladatelů na repertoiru. Ovšem, že jsou to jen »nepatrné« Mařenky, »fraškovití« Kecalové a »nezáživní« snad Almamenové atd. Ale snad by přece dostačili tak horlivému obhájci národní zpěvohry? Místo toho nám debutantky podávají výhradně jen samé Leonory, Azuceny, sem tam »nepatrné« a »fraškovité« Manriky neb Luny.

Dokud operní škola česká v Praze jediný základ buduje toliko na »Troubadouru«, »Rigolettu« a podobných, nemá mnoho práva, aby tak horlila proti zanedbávání národního umění na operním ústavě našem, zvláště když to není pravda.

Bedřich Smetana.

Pivoda nelenil a uveřejnil repliku jménem svým podepsanou a 2. března 1870 datovanou v »Hovorně« Pokroku následujícího dne. Byla obšírná, vlastně rozvláčná, ale nezbývá, než uvésti z ní alespoň stručně všechny důležitější věci, aby mohlo se dobře porozuměti Smetanově konečné odpovědi, ovšem s pomi-

nutím nezbytné fraseologie žurnalistické, jakož i pouhého opakování obvinění již známých. Hned to je karakteristické, že Pivoda označiv Smetanu jako »enthusiasta pro nejkrajnější konsekvence Wagnerismu« postavil naproti němu »upřímné národovce«, kteří cítí »lépe a živěji s celým národem svým,« nežli on. V slovech Smetanových pak, že jeho sermon o rozšiřování národního umění v cizině[1]) je, bohužel, velmi idealistický,« shledává Pivoda tento smysl: »snaha: operní umění vypěstovati ve tvarech povahy české jest beznadějnou,« a na základě této smělé interpretace praví Smetanovi: »My teď alespoň víme, co v tomto směru dá se od Vás očekávati.« Své tvrzení o Smetanově uměleckém »monopolu« obhájiti ovšem nemůže, ale ústup svůj kryje novým tvrzením, že skladby mladších kollegů Smetanových »ne jeho přičiněním, nýbrž na vzdory jeho přání přece někdy dožily se produkce.« [2]) Na Smetanovu výtku pak, že

---

[1]) Že si rozšiřování to Pivoda představoval tak, aby čeští zpěváci v cizině provozovali po česku české opery ke cti a chvále našeho umění, podobně jako to činili italští zpěváci s operami svými, věděl Smetana velmi dobře, třeba výslovně o takovém příkladu Vlachů Pivoda při této příležitosti nemluvil. Uvidíme ostatně brzo, že právě pro neshodu názorů v této příčině Pivoda na Smetanu nejvíce zanevřel.

[2]) Pivoda obrací pozornost jen k tomu, co se během několika posledních měsíců dávalo a nedávalo. Máme-li však na zřeteli, jak sluší a patří, celou tu dobu od Smetanova nastoupení kapelnictví až ke dni, kdy Pivoda polemiku vyvolal (22. II. 70), shledáme následující čísla znamenající počet jednotlivých českých oper v řadě sestupné: »Prodaná nevěsta« 23, »V studni« (Blodek) 22, »Drahomíra« (Šebor) 16, »Lejla« (Bendl) 10, »Husitská nevěsta« (Šebor) 10, »Braniboři« 9, »Dalibor« 6, »Templáři« (Šebor) 3, »Švédové v Praze« (J. N. Škroup) 3, »Dráteník« (Fr. Škroup) 2, »Lora« (Skuherský) 2. Mimo »Prodanou nevěstu« na prvním místě stojící, jejíž častější

sám ve své operní škole neučí žáky úlohám z českých zpěvoher, odpovídá Pivoda zase jenom: »Cvičímť já své žáky v tom, co existuje; opery domácích skladatelů však existují, když se dávají; teď se ale nedávají, leč od osmi k osmi měsícům« (narážka to na onu osmiměsíční přestávku mezi devátým a desátým provozováním »Lejly«).

Z ostatního obsahu této Pivodovy repliky dlužno uvésti zevrubněji hlavně některá intimní místa, která pro posouzení jeho osobního poměru k Smetanovi jsou kritickému pozorovateli nad míru důležitá. Obracíť se k Smetanovi mimo jiné s těmito zajímavými »konfessemi kritika«:

»Jedni Vás znají »blíže« z Vašich slov, druzí zase ze skutkův Vašich; tu si však musím vyprositi, abych se směl na Vás koukati brejlemi, kterými nejlépe vidím, a to jsou skutky, zřídka slova. Nemusímť zajisté šířiti slov, že vždy ochotně uznával jsem dobré vlastnosti Vaše co umělce. Bylоť mi ze mnoha stran a často za zlé pokládáno, že nehledě na žádnou z Vašich vad, nevidím, než co by se na Vás velebiti dalo, a že, když něco od Vás pochybeného vzalo na sebe tělo již tak veliké, že nikterak nebylo k nevidění, zúmyslna jsem o tom pomlčel. Biju se v prsa a volám: mea culpa; důkaz toho Vaše opera »Dali-

---

provozování však Pivoda nevytýká, jsou Smetanovy opery teprve na šestém a sedmém místě řady, tak že rozhodně přednost měly před nimi čtyry opery jiných, mladších skladatelů našich: dvě Šeborovy, jedna Bendlova a jedna Blodkova. Ba, kdybychom dokonce uvážili i stáří oper, přesvědčili bychom se, že Blodkovo »V studni« poměrně mnohem častěji se dávalo (22krát za 27 měsíců), než »Prodaná nevěsta« (25krát za 45 měsíců). Ostatně k zajímavé této statistice Smetanova »monopolu« vrátím se v pozdější kapitole, v níž podán bude důkaz, že vůbec »doba, v níž Smetanovy opery u porovnání s ostatní českou produkcí poměrně nejméně byly pěstovány, je právě doba jeho kapelnictví.«

bor«, o níž jsem raději nepsal, než abych byl rozkládal, co by Vám bylo muselo býti na újmu, aniž bych při Vaší až na dogma vyvinuté víře, že jste neomylný, byl něco prospěl. Ti však, co mi tuto strannost k Vám předhazovali, vědí tak dobře jako Vy sám, že jsem tak jednal jedině v tom přesvědčení, že pod Vaším působením dopracuje se naše opera ještě nejdříve slovanského, resp. českého rázu. Trpěla-li pevnost tohoto přesvědčení Vaším odporem proti ruským a polským skladatelům,[1]) byla-li pak dále ještě citlivěji porušena Vaším »Daliborem«, jemuž by už nejlépe slušelo jméno »Dalibor Wagner«, tož jí hrozí nyní úplným již zničením, co po delší čas pozorovati lze: jak se totiž krok za krokem, spojením rozmanitých faktorů k tomu pracuje, aby se naše opera stala služkou Vašich osobních zájmů, až by se jí konečně dostalo té cti, býti pouze Vaším postamentem, kde byste se pak obstavil nanejvýš nějakými, Vaši cenu zvyšujícími nulami . . .«

A dále pak Pivoda opět vrací se k minulosti: »Svého nepřítele poznal jsem ve Vás od prvního s Vámi se setkání. Nedada však odporným dojmem zaslepiti se nepřestal jsem viděti ve Vás vedle člověka také umělce, a tak se stalo, že jsem pro umělce Smetanu mohl tolik učiniti, čeho bych pro člověka pana Smetanu nikdy nebyl na sobě vynutil. — Nebylo tak u Vás, pane kapelníku. Kdykoliv sblížili jsme se mimovolně, pracujíce na jednom poli a k jednomu cíli, neopomenul jste nikdy býti mi na překážku, a mluvil-li jste kdy ke mně nebo o mně co umělec slovo příznivé, neopomenul jste zajisté skutkem se dementovati co nejrozhodněji. To vše provádíte již dávno; já to vidím táhnouti se z Vaší předkapelnické doby až na tuto chvíli, ale nikdy nedal jsem se přirozeným odporem proti Vám strhnouti, pokud ve mně žilo přesvědčení, že Vaším vedením dopracuje se naše opera vlastního rázu, rázu zrozeného z povahy národní. Nyní však toto mé přesvědčení mizí, a to jest příčinou mého horlení . . .«

---

[1]) Za kapelnictví Smetanova až do února 1870 dáván »Život za cara« Glinckův 4 krát, téhož »Ruslan a Ludmila« 16 krát, Moniuszkova »Halka« 5 krát.

O Smetanových operách pak praví Pivoda: »Braniboři« a »Dalibor« . . . potkávali se s tak slabým výsledkem — »Dalibor« dokonce co nezáživná cizota odebral se na věčnost — že se odložily samy od sebe . . . Vaši »Prodanou nevěstu« ceníme co dílo, které mezi všemi domácími plody nejvíce dosvědčuje, jak šťastně se nechá zpěvního materiálu českého v operistickém směru upotřebiti; arciť, že se to v novém upravení toho díla již méně jeví, nežli v původní jeho stavbě; zde bylo viděti, že při práci umělec nemyslel nežli na obecenstvo domácí. Že ale »Prodaná nevěsta« baletem teď vzdychá po Paříži, a přidělanou arií (pro orkestr s průvodem jednoho sopranu) po německém nebi, vyjímá se již již jako krásná venkovanka, když se vrátí z města, kde byla rok na ‚bildunk' . . .«

Závěr Pivodovy repliky zní: »Teď se Vám co nejuctivěji poroučím a přeji sobě co nejvroucněji: abyste mi nepřestal dávati vážných příčin k dalšímu Vás vychvalování. Stane-li se tak, uvidíte, jak mi bude i na dále hříčkou, osobní odpor svůj proti Vám podříditi ohledům, jaké nám všem předpisuje svatost společného cíle národního!«

Smetana byl hluboce raněn na místech nejcitlivějších: brányť v pochybnost i jeho osobní povaha i jeho národní cit a zlehčována jeho činnost umělecká. Rozechvěn a podrážděn sáhl opět k péru polemickému, aby bezohlednému protivníku svému rovněž beze všech ohledů řekl poslední břitké slovo. Stalo se to 3. března opět v Národních Listech:

NA ROZLOUČENOU

panu Fr. Pivodovi, hudebnímu referentovi v »Pokroku«.

Dočtli jsme se tedy příčiny, proč, věhlasný pane, proti mně tak vztekle zuříte. Je to osobní zášť. A tudíž tolik zlomyslnosti, tolik sprostoty a lži!

Děkuji Vám, že jste mi otevřel zrak. Mohu Vám jen s úplným opovržením odpověditi.

Vybral jste si hned z počátku našeho setkání osobnost

mou za postament své ctižádosti a provozování svého monopolu; a proto že jste dospěl k tomu přesvědčení, že se takovým choutkám nikdy za podnožku nepodám, tož nehanbíte se teď házeti po mně kalem a blátem.

Podezříváte můj národní cit. Myslím pane referente, že by náš svět dlouho neváhal s rozsudkem, kdo z nás dvou se již osvědčil, Vy anebo já?

K jaké národnosti Vy se vlastně hlásíte, neví se doposud. I můj »Dalibor« jest prý důkazem, jak malým jsem národovcem. Ze samé šetrnosti — (hleďme tu lásku!) — abyste mně neuškodil, nepsal jste prý o tom žádný referát. O, vy čtveráku! — Ano, ano, ze šetrnosti, ale sama k sobě, abyste se nezhynoucí blamáží nesmrtelným spíše neučinil. Žvatláte něco o Wagnerismu, aniž víte, co to jest.

Přemozte vášeň a navštívte mne, já Vás o tom důkladně poučím již proto, že Vám nebude na zkázu, leč věci naší ku prospěchu; aspoň nebudete psáti nesmysly ve svých uměleckých referátech, jež jste mnohdy na relata k obveselení mysle degradoval.

Předložím Vám také svého »Dalibora«, abyste se očitě přesvědčil, jak jste si nehorázně na duchu ublížil výrokem, že je to Wagnerismus. Arciť budete na to musit hleděti těmitéž velikými okuláry, kterými jste mou národnost posuzoval; neboť na svůj sluch se nemůžete spolehnout a jak sám jste se přiznal, jednotlivé tony sluchem rozeznat.

A to je zatrolená chyba pro hudebního referenta. — Prozatím Vám jen pravím, pakli mně z operních skladeb všech mých — soků — jak je nazýváte — dokážete, že v nich dohromady je tolik národního rázu, co jen třetina téhož v mém »Daliboru« obnáší, tož Vás veřejně za nejslavnějšího hudebního soudce vyhlásím.

Až do té doby zatím dovolte, abych Vám mohl říci, že Váš úsudek v hudebním světě pramalé váhy požívá.

Co jste o výsledku mých oper napsal jest sprostá lež. Sám dobře víte, jakého »Braniboři« výsledku měli; vychvaloval jste je tenkráte až do nebe a teď je kamenujete. Též je křiklavá lež, co mluvíte o mém odporu proti provozování skladeb druhých skladatelů.

O zachování úplné nestrannosti již pečují oni páni ředitelové, kteří vždy při sestavování repertoiru přítomni jsou (národovci to na slovo vzatí — to můžete být ubezpečen!).[1]) Palčivou žárlivost mi působil výsledek »Drahomíry« povídáte Vy! — O Vy Šalomoune! Co vy všechno nenajdete! — Snad jsem také žárliv na výsledek Vašich žáků, ne? A snad už strachem trnu, až Vaše zpěvohra světlo boží uzří! Vy jste veliký — humorista.

A nyní ještě jen otázku. Vy říkáte, že Vám překážím. Prosím, v čem? Na kterém poli jsme se kdy setkali? Chtěl jste snad vyučovati pianu, neb theorii hudby? Prosím račte! Jsem Vaší škole v cestě? Neb nemůžete si dosti vydělávat k vůli mně? — Buďte ubezpečen, že jsem si na své dráze na Vás ani nevzpomněl. Proti někomu štváti nemám hrubě talentu a přenechávám to — povolanějším.

Za Vaše nabídnutí, že mne chcete něčemu (už nevím čemu) přiučiti, děkuji Vám pěkně. Housle už umím, ačkoliv nejsem Beethoven.[2])

Co se vyšší školy zpěvu týče, počkám, až ji u některého z Vašich školáků shledám, a co do nižší, bojím se těch zatrolených Manriků.

Tedy se prozatím děkuji.

A nyní se i já Vám co nejuctivěji poroučím, a toliko prosím nyní pána boha, aby bylo pole, na kterém bychom se mohli snad někdy setkati, hodně široké a my se mohli již z daleka jeden druhému obezřele vyhnouti.

Bedřich Smetana.

* * *

[1]) Byli to Karlínský starosta Götzl jako předseda, advokát dr. Čížek jako místopředseda a advokát dr. Strakatý jako artistický ředitel, kteří tenkráte spolu rozhodovali při stanovení repertoiru.

[2]) Ke konci své repliky byl totiž Pivoda také napsal: »Proč úlohy k prvním výstupům svých žáků volím, jak volím, nejsem dlužen Vám rozkládati; chcete-li se ale něčemu přiučiti, jsem hotov býti Vám úslužným. Nemusel byste se za to ani styděti; velký Beethoven teprv za pozdějších let za dobré uznal seznámiti se blíže s povahou houslí, aby pro ně přiměřeněji dovedl psáti.«

Neváhal jsem otisknouti právě tento projev Smetanův v plném znění, ačkoliv obsahuje mnohé slovo, které leckomu zdálo se býti příliš příkrým, příliš náruživým. Dnes nikdo již nebude pochybovati o tom, že byl projev ten skutkem sebeobrany netoliko jaksi taksi omluvitelné, ale i plně oprávněné. Smetanovi věru nezbývalo nic jiného, než předložiti obecenstvu jakožto poslední slovo své tuto alternativu: »Zde stojím já, tam Pivoda — volte mezi námi dvěma!« Byl si zajisté vědom toho, že mu nastanou další boje, další protivenství, ale osobní svůj souboj s Pivodou považoval tím za odbytý na vždy. Bohužel nebylo tomu tak. Ale proti novým útokům, které dost brzo se dostavily, nemusil se alespoň již hájiti sám.

Co po Smetanově duplice ještě následovalo, byl pouhý obvyklý dozvuk každé novinářské polemiky: Pivoda, opět v »Hovorně« Pokroku, 10. března 1870 odpověděl, že z jeho tvrzení nic nebylo vyvráceno a ze Smetanových nic dokázáno, že odpůrce svého nemůže následovati »na půdu sprostých nadávek a přepjatého sama sebe vynášení každého vzdělance nehodnou« a zakončil slibem, že si pro poučení o »Wagnerianismu« — přijde. Tyto a podobné obraty nebudí dnes již valný zájem; přece však řekl Pivoda tenkráte jednu věc, již nikterak nelze pominouti mlčením. Pravil, že hotov je každou chvíli provésti důkaz, že ve prospěch Smetany jakožto umělce »víc a rozhodněji než kterýkoliv z jeho osobních přátel činným býval«, a dodal pak: »Dozvíte se při této příležitosti něco o tom, jak jste se stal prvním kapelníkem české opery.« Zcela zřetelně narážel tím Pivoda na svou intervenci u rozhodujících činitelů družstva r. 1866 se utvořivšího a na prvním místě zajisté u J. S. Skrejšovského. A to

mělo příchuť i politickou, ačkoliv prozatím tato stránka zůstávala ještě v pozadí: Smetana v mladočeském žurnále hájil se proti referentovi denníku staročeského, Pivoda tudíž neodolal pokušení naznačiti, že svého času právě Staročeši Smetanu povolali ke kapelnickému pultu.

Že ostatně Pivoda rád se chlubil tím, co kdysi pro Smetanu byl učinil, mohu doložiti i jinak ještě, z vlastní zkušenosti. Když totiž na sklonku r. 1870 panoval jakýsi okamžitý klid zbraní mezi našimi hudebníky, radila se o nových stanovách pro hudební odbor Umělecké besedy kommisse, v níž byli Pivoda, Lev a já; na konec dostali jsme se k živé, nenucené konversaci, v níž mezi jiným vypravoval Pivoda, že po uprázdnění ředitelství konservatoře odchodem Kittlovým (1865) činil — nemýlím-li se, jako člen nějaké deputace českých hudebníků — kroky ve prospěch Smetanův u Ambrose, jenž ve věci té měl velmi závažné slovo. Bylo však známo, že Ambros přeje Krejčímu. Pivoda poukazoval k rozdílné umělecké výši obou kandidátů řka, že Krejčí je zkušený hudebník, ale přece jen školomet, kdežto Smetanu nazvati sluší umělcem vzdělání světového (»Künstler von Weltbildung« znělo to v hovoru s Ambrosem německy vedeném). Ambros nemohl sice odporovati, ale odbyl Pivodu žertovně příslovím: »Wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch Verstand«. A ředitelem konservatoře nestal se ovšem Smetana, nýbrž Krejčí. Relata refero — ale přiznávám se, že toto zajímavé vypravování Pivodovo pokládám za úplně věrohodné. Jiná jest arci otázka, zdali křísení takových vzpomínek se strany Pivodovy bylo s to, přidati mu s nárokem na jakousi vděčnost Smetanovu i větších sympathií v obecenstvu,

o něž mu běželo. Zajisté že nebylo. Neboť nehledě ani k tomu, že umělecké poslání Smetanovo bylo — jak mistr sám zajisté nejlépe cítil již tenkráte — tak vysoké, že při stanovení cest, kudy se k cíli svému bráti má, nesměl se ohlížeti po drobných osobních službách, jež mu snad ten či onen kdysi byl prokázal: Pivoda tím, že náhle při nejbližším kroku jeho, při »Daliboru«, ztratil naprosto všechnu důvěru k umělci, v nějž krátce před tím, při »Prodané nevěstě«, byl kladl největší naděje, dokázal jen, že zásadám jeho vůbec neporozuměl, a tím zase, že v dalším průběhu sporů i ty Smetanovy vlastnosti a zásluhy umělecké, které z počátku byl vynášel, jal se snižovati a zlehčovati dle možnosti, budil podezření, že se při tom dal vésti i jinými ještě ohledy, než věcnými.

Shrneme-li konečně všechno, co nám polemické projevy obou odpůrců v řádcích svých i mezi řádky prozrazují podstatného o dosavádním vzájemném osobním poměru jejich — a o nic jiného nám na tomto místě nejde, docházíme k tomuto asi výsledku: Smetana a Pivoda záhy navzájem poznali se jako umělci. Vzácné hudební vzdělání Smetanovo, jeho smělé plány Pivodovi imponovaly, i když nedovedl se do všeho vpraviti; naproti tomu Smetana v Pivodovi poznal hudebníka s obzorem dosti nízkým a úzkým, tak že ho považovati musil za zástupce oné samolibé mělkosti, která při jeho návratu z Göteborgu v Praze panovala a již potírati byl si učinil životním úkolem. Ale kdežto Pivoda svému obdivu pro Smetanovo umění mohl bez závady dávati výraz i na veřejnosti, Smetana neměl v prvních letech ani příčiny vystupovati proti Pivodovi, stojícímu krom toho v řadách jeho stoupenců. Na to byl Smetana také příliš uhlazený a opatrný, choval

se tudíž k Pivodovi zajisté zdvořile a přívětivě. Na druhé straně však ve svém uměleckém konání Smetana neřídil se ani radami jiných, ani ohledy na ně, a tím svoji převahu nejednomu z kollegů svých citelně dal na jevo. Také Pivoda brzo tušil, že Smetana ho cení jen velmi nevysoko a shledával pak onu »odpornou« prý neshodu mezi slovy a skutky Smetanovými, t. j. mezi slovy společenskou slušností diktovanými a skutky z nezvratného přesvědčení uměleckého plynoucími. Nestranný posuzovatel arci nemůže v tom viděti ani nejmenší neshodu, která by Smetanovi sloužila k necti.

V popředí celého tohoto sporu obou vrstevníků — Smetana a Pivoda byli narozeni v témže roce, 1824 — stojí ovšem »Dalibor«. Hledáme-li příčiny umlčovací taktiky Pivodovy z r. 1868, můžeme, cum grano salis, za pravdu dáti i Pivodovi, i Smetanovi. Nebyla-li to také pouhá šetrnost k Smetanovi, která zdržovala Pivodu od pronesení zdrcujicího posudku, přece motivem neposledním byl zajisté přirozený ostych, přejíti tak náhle z tábora nadšených ctitelů Smetanových do řad jeho rozhodných odpůrců. Že však Pivoda, jenž sic jinak neváhal napsati leccos nepromyšleného, v tomto zvláštním případě nevěděl si opravdu rady, toho nejlepší důkaz podán byl brzo po oné polemice se Smetanou. Když totiž v prosinci 1870 a v lednu 1871 »Dalibor« opět (třikrát) se objevil na repertoiru, nepřinesl o něm Pokrok ani řádky, ačkoliv jeho referent byl čtenářstvu svému dlužen zevrubný důkaz svého výroku o »nezáživné cizotě« tím více, že nyní, po dokonané roztržce se skladatelem, nebyl již vázán pražádnými ohledy. A když později i jinde k »Daliboru« se vracel, spokojil se zase jen příležitostním opako-

váním onoho paušalního odsudku, jako na př. v článku »Některé myšlenky o české opeře« v Osvětě 1872 mimo jiné čteme, že »šťastný skladatel ‚Prodané nevěsty‘ spustil se dráhy tak mnohoslibné« a »spokojil se tím, že nám ukázal, co by svésti mohl, kdyby — chtěl! Svým »Daliborem« však, zvláště ale pozdějšími změnami v »Prodané nevěstě« provedenými a původnímu duchu této roztomilé skladby naprosto odpornými, vyslovil se, že nechce« (str. 136). A v tomže časopise o několik měsíců později ve zprávě o operní saisoně mluví o Smetanovi jako o »letnějším operním skladateli«, jenž již »před desítiletím stál v plné své mužné síle«, patrně aby tím byla nadhozena myšlenka, že po »Prodané nevěstě« u jejího skladatele nastával přirozený úpadek tvůrčí síly, neúspěch »Dalibora« vysvětlující. A přece tenkráte — 1872 — bylo Smetanovi teprve 48 let!

* * *

Z Pivodova článku »Některé myšlenky o české opeře« musím ostatně na tomto místě uvésti ještě něco jiného. Osvětluje se tím, a dosti ostře, nový motiv jeho znepřátelení se se Smetanou, na nějž dosud jen z dáli bylo naráženo. Střetli se totiž kdysi netoliko referent a skladatel, nýbrž i učitel zpěvu a kapelník.

V Osvětě 1872 vykládal Pivoda své názory o tom, jak by dle příkladu vlašské opery počínati si měla zpěvohra česká. »Musíme . . . vypěstovati zvláštnosti národního zpěvu ke dramatickým a koncertním účelům na stupeň co možná nejdokonalejší, musíme plody svých operních skladatelů rozmnožiti na repertoire co možná nejbohatší a naše pěvecké školy musí poskytovati takové množství výtečných pěvců, že tito — opustíce domov, co

jich pro něj bude zbytečných a sloučivše se v menší neb větší společnosti operní, po celém světě slovanském roznášeti budou výkvět hudebního umění domácího, srdce vzdělaných soukmenovců jímajíce, pro sebe a svůj domov sympathie v hojné míře budíce a při tom nemalých prospěchů peněžitých získávajíce.« K získání potřebných pěveckých sil sloužila by pěvecká škola spojená se »školní operou«, na níž »vyučování budiž bezplatné, každý žák za to však právně vázán, aby po ukončeném vzdělání svém nějaký čas, na př. dva neb tři roky své umělecké činnosti věnoval české národní opeře ... Neustálým dostupováním četných divadelní routinou opatřených sil ... stávalo by se rok za rokem mnoho umělců obojího pohlaví pro domácí ústav zbytečnými«, a ti právě měli by spůsobem shora naznačeným kočovati a »především po dalekých vlastech slovanských působiti pro dobrou pověst našeho umění a jeho pěstitelů«.[1])

V odpovědi, kterou jsem napsal do Hudebních Listů[2]) poukázáno k tomu, že by pak operní personál náš byl stále začátečnický, poněvadž dva neb tři roky naprosto nestačí, aby se vyvinul dokonalý dramatický zpěvák i po sebe pečlivější přípravě, a po době té by se »nově nastupujícími« začátečníky každý stával »pro domácí ústav zbytečným«. Byla by tedy česká opera pražská jen jakýmsi vyšším oddělením, pokračováním

[1]) To bylo psáno rok po provozování »Prodané nevěsty« v Petrohradě, a osudnou náhodou v Osvětě uveřejněno současně s článkem »Divadlo na Rusi«, v němž dr. Pavel Durdík tak upřímně a objektivně líčil poměry ruských divadel, že každému čtenáři musily se vnutiti vážné pochybnosti o možnosti Pivodou navrhované české operní propagandy mezi Slovanstvem.

[2]) »Také některé myšlenky o české opeře.« Hudební Listy 1872, č. 32. až 38.

operní školy cizině sloužící — Pivoda totiž opatrně žádal, aby v pěvecké škole a přidružené k ní »školní opeře« žáci »vedle vzdělání pro slovanskou nabyli dostatečné způsobilosti také pro opery jinojazyčné, zvláště pro německou, francouzskou a vlašskou zpěvohru«. Samo sebou se rozumí, že vytknuta naležitě i převrácenost takového kladení těžiska uměleckého ruchu a zájmu mimo národ, za hranice, jež nad to špatně se snáší se slovy téhož Pivodova článku: »Pracujmež na poli vlastním!«

Tento příspěvek k dějinám našeho divadelnictví a jeho theorií stává se však ještě zajímavějším tím, že Pivoda r. 1872 nevystoupil s podobnými návrhy poprvé. Bližší zprávu o tom, co navrhoval dříve (tuším r. 1868 nebo 1869), podávám zde dle své polemické odpovědi v Hudebních Listech s výslovným podotknutím, že zakládá se na informacích, jež mi k tomu účelu dal přímo Smetana, a že nikde nedočetl jsem se pokusu, dementovati ji. Tenkráte totiž Pivoda divadelnímu řiditelstvu učinil nabídnutí, které šlo ještě dále. Chtěl se zavázati, že zřídí velkou operní školu, z níž pak české opeře dodávati bude každoročně celý nový personal! Jak slušelo a patřilo, ozval se proti záměrům těm především povolaný hlas prvního kapelníka Smetany, jenž jinak vždy co nejhorlivěji přimlouval se za zřízení operní školy, ovšem operní školy spočívající na jiných základech a směřující také k jiným koncům, nežli dle návrhů Pivodových. Následkem zamítnutí nabídky té ovšem Smetana padl v jeho nemilost. Je to patrně hlavní z oněch »skutků« Smetanových, jež nedovedl si Pivoda srovnati s jeho slovy, a na něž ve své polemice v březnu 1870 narážel. Nechci však křivditi Pivodovi předpokládáním,

že k oné nabídce vedly ho především motivy sobecké. Vezmeme-li totiž v úvahu veškerou jeho hudební a spisovatelskou činnost, shledáme úžasnou jednostrannost uměleckého názoru, která nám plány toho druhu vysvětluje dostatečně: sám jsa zpěvákem a učitelem zpěvu nadsazoval význam výkonného umění a zneuznával pravý jeho poměr k umění tvůrčímu, a sice i daleko přes míru u jiných výkonných umělců obvyklou. V té věci arci shoda nějaká se Smetanou byla vyloučena. — —

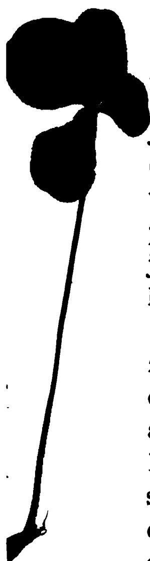
Pivodův článek »Některé myšlenky o české opeře« byl vlastním začátkem oněch bojů a polemik, při nichž jednalo se o Smetanův směr umělecký i o jeho postavení při divadle, a jimž ani katastrofa, která mistra stihla na podzim 1874, nedovedla učiniti přítrž. Co předcházelo, bylo jen preludium. Chci alespoň hlavní zjevy a stanice těchto sporů načrtnouti souvisle ve zvláštní kapitole. Proto přerušuji zde vypravování své a vkládám následující dvě větší stati, týkající se dvou Smetanových oper. První uvádí nás nazpět do začátku r. 1871, kdy »Prodaná nevěsta« provedená přičiněním Palečkovým v Petrohradě došla bohužel tak nevlídného přijetí se strany ruské kritiky, a to k nemalé, ovšem tajené radosti mnohých odpůrců Smetanových, kteří mu od srdce přáli neúspěch ten, ačkoliv jím právě jejich názory o povaze a budoucnosti slovanské národní hudby z velké části byly krutě potřeny. Druhá pak předbíhá událostem, ana podává rozbor »Dalibora«, jenž arci nikterak nečiní nárok na úplnost, všestrannost a zaokrouhlenost studie za normálních dob psané, nýbrž především jen to obsahuje, čeho zapotřebí bylo uprostřed vřavy polemické roku 1873, aby obecenstvo se poučilo právě o nejspornější tehdy otázce umělecké.

VII.

SMETANOVA »PRODANÁ NEVĚSTA« A PETROHRADSKÁ KRITIKA.

Každý ví, s jakou nelíčenou radostí naše obecenstvo přijalo zprávy o skvělém zevnějším úspěchu prvního provedení »Prodané nevěsty« na jevišti ruské opery petrohradské (dne 11. ledna 1871). Tím větší sensaci, tím nemilejší překvapení musily spůsobiti referaty, jež čelnější listy petrohradské (zejména hudební časopis Muzykalnyj Sezon, denníky Golos, Birževyja Vědomosti a Petěrburské Vědomosti) uveřejnily o Smetanově opeře: znělyť vesměs, více nebo méně, nepříznivě.

Nutno však, aby toto přirozené a pochopitelné zaleknutí se prvního okamžiku a snad i zde onde z něho povstávající rozčilenost a trpkost ustoupily chladné, střízlivé rozvaze, abychom zejména uvážili zvláštní poměry ruské kritiky, jež se tak podstatně liší od poměrů kritiky naší. Možná, že se nám celá tato věc stane alespoň poněkud snesitelnější, než se původně býti zdála. Nechci se nijak ujímati ruských kritiků a omlouvati, snad i ospravedlňovati křivé jich úsudky o opeře, jejížto obrana jest účelem těchto řádků; ale považuji to za svou povinnost, dotknouti se dříve několika krátkými slovy stanoviska, z něhož čtenářstvo



Hudeb. Listů pohlížeti musí na hlasy petrohradských referentů, nežli se s těmito hlasy samými seznámí.

Přísnost je zajisté nutná vlastnost každé kritiky; bez ní stává se patrně shovívavost karrikaturou. Avšak i přísnost sama může se blížiti karrikatuře, když se přes příliš přepíná — a to platí právě o »přísnosti« kritiky ruské, nikdy ve chvále, ale velmi často v haně jednohlasé. Každinký nový zjev umělecký, budiž si domácí nebo cizí, slovanský nebo neslovanský, nalézá vždy četné odpůrce, a sice odpůrce bezohledné, odpůrce za každou cenu. Příkrý, někdy naprosto zničující ton, v němž si zvláště hudební kritikové ruští libují při posuzování i takových děl uměleckých, která obecenstvo přijalo s přízní nejokázalejší, ovšem nás zaráží — nesmíme však zapomínati, že jest bohužel obvyklým pravidlem, že mu žádná nová skladba ujíti ani nemůže. Vždyť i sám Glinka, jenž nyní jest miláčkem Rusův, musil snášeti nejurputnější útoky se strany kritiky, a to po dlouhý čas. A což teprvé skladatelé novější? Když kritika beze všeho ostýchání praví o Gounodově »Faustu«, že jest namnoze »lépe počítati plameny světel v divadle, než naslouchati hudbě«, o Wagnerově »Lohengrinu«, »že skladatel nemá ani ponětí o tom, co jest melodie«, o Sěrova »Rogněde« — tedy o proslulém hudebním dramatu ruském — že nade všechno vynikají psi a koně, již na jevišti se ukazují; když kritika neváhá mluviti o Haydnovi a Mozartovi s rozhodným opovržením a nazývati jich hudbu — zrovna tak, jako hudbu Rossiniho — flašinetářskou atd. atd.: pak nechtějme ji a její výroky posuzovati dle názorů a dle poměrů našich, které v sobě namnoze spíše chovají jakousi náklonnost k opáčné krajnosti kritiky, k přepjaté shovívavosti.

Věru, zdá se skoro, jakoby se v Petrohradě ani nejednalo tak dalece o chválu nebo hanu, nýbrž toliko o větší nebo menší stupeň hany. Mnohý ruský skladatel by si zajisté gratuloval, kdyby se o něm nikdy nenapsalo nic horšího, než čeho jsme se o »Prodané nevěstě« dočtli v Golosu nebo v Muz. Sezonu. Proto bylo by také zhola zbytečné, bráti si ku př. nájezdy kritika Petěrburských Vědomostí přespříliš k srdci a rmoutiti se snad z příčiny té.

Jsou to arci poměry ne právě utěšené a zvláště nám velmi cizí — ale jsou a musíme s nimi počítati. Kdyby jinak byla ruská kritika shovívavá a komplaisantní, tak že by nepříznivý hlas pronešený o »Prodané nevěstě« považován býti musil za výjimku, pak arci by to bylo mnohem smutnější, pak byla by snad oprávněna i obava, že se vznikající právě vzájemnost umění slovanského udusí již v prvních zárodcích. Prozatím ale se toho nebojíme; čestný, ano skvělý úspěch »Prodané nevěsty« u petrohradského obecenstva nemůže žádná kritika upříti, tím méně zničiti, a upřímná, objektivní rozprava o této záležitosti — i kdyby byla polemická — může jenom prospěti zahájením jakéhosi styku mezi kritikou naší a ruskou, může obapolnou výměnou myšlenek a odstraněním všelikých nedorozumění velmi blahodárně působiti právě na naši uměleckou vzájemnost — ovšem na vzájemnost se živly nepředpojatými, nám a našim snahám uměleckým přístupnými a příbuznými. Doufejme, že nebude nesnadno nalézti takových živlů. Samo sebou se rozumí, že nám především jde o to, jak se o »Prodané nevěstě« pronáší ruský list odborný, Muzikalnyj Sezon.

P. prof. Famincyn, redaktor a operní referent Muz. Sezonu píše o Smetanově opeře takto:

»Poprvé měli jsme příležitost viděti veselou operu na scéně, na které se dosud dávala pouze krvavá hudební dramata. Možná, že nikoliv bezúspěšné uvedení této opery na scénu a překrásné její provedení od našich operních umělců bude pobádati naše skladatele k skládání komických oper, které však, jak se nadějeme, budou státi na vyšším stupni a nebudou se přibližovati tak k genru Offenbacha, jemuž ostatně se pan Smetana nevyrovná v pikantnosti a originalnosti motivů.«

Podav v krátce obsah libretta praví referent dále: »Rozumí se samo sebou, že se k takovému sujetu hoditi může pouze lehká a oživená hudba. Této podmínce učinil skladatel úplně zadost, ač by na mnohých místech byla k přání větší originalnost. Zřídka vyskytuje se zbytečné opakování slov a fráz. Hudební řeč je skorem po celou operu bystrého, nepřetržitého toku, zadržujícího se jen málokdy v lyrických momentech, aby zde vyřčeno bylo rozpoložení zpívajícího; někde jsou pausy docela nemístné. Všeobecný charakter hudby jest veselý, hravý. Nepatrnost sujetu činí několikeré uvedení tanců a »balagánského«[1]) představení komediantské trupy na jeviště méně nápadným; ostatně se skladatel dosti vhodně již z předu omluvil tím, že děj jedná v den posvícení, kde tanec a hry, ač úzce s dějem nesouvisí, přece nejsou nemístné. Ouvertura k opeře má zvláštní karakter a myšlenka skladatele zůstává nepojmutou — jest to jakási směsice

[1]) »Balagán« sluje u Rusů prkenná bouda, v níž se pro zábavu obecného lidu nějaké představení odbývá nebo jakási zvláštnost ukazuje — tedy »balagánský« as jako u nás »jarmareční«.

smyčcových nástrojů, v nízkých tonech, splývajících s jinými tanečními motivy. Poměr ouvertury k opeře, opakuji, zůstává pro posluchače neobjasněným; snad neměl skladatel sám žádného úmyslu při tom, a složil ouverturu beze vztahu k opeře«. (!)

»V prvním jednání může se za nejpodařenější považovati první veselý sbor, karakteristický vstup a celá úloha svata (zvláště vypravování o krásných vlastnostech ženicha) a finální, dosti graciosní a živá polka. V druhém jednání jest originalním vystoupení Vaška, který dosti přirozeně koktá — zdá se, že jest to první příklad hudebního koktání, který se úplně podařil, při čemž i neodhodlaná a přihlouplá postava Vaškova velmi hezky jest označena. Také dosti krásné jest místo, kde svat dokazuje Jeníkovi malichernost lásky:

»Každý jen tu svou
má za jedinou« atd.

V třetím jednání vynikají tři místa:

1. Originalní vystoupení Vaška:

»To mi v hlavě leží, o život mi běží.«

2. Kvintet rodičů Mařenčiných, Vaška a svata přemlouvajících Mařenku, aby si vzala Vaška:

»Rozmysli si, Mařenko.«

Místo toto jest prodchnuto citem a patří co do harmonie k nejzajímavějším místům opery;

a 3. duetto Jeníka a Mařenky, arci trochu protáhnuté, ale dosti pikantní. Taktéž jsou dosti hezké tance komediantské trupy, a dosti obyčejný, ale živý ensemble na konci, kde sbor se směje podvedenému svatu.«

»Mluvě o vzpomenutých místech co o nejpodařenějších, musím připomenouti, že se nesmí spouštěti s očí lehký genre hudby, jehož požadavkům uvedená místa úplně dostojí, ač neobsahují zvláštních a čistě hudebních krás. Mluvě vůbec o hudbě »Prodané nevěsty« musím podotknouti, že vše jde velmi hladce a vesele, ale přejde skorem bez účinku. Harmonické obraty jsou nad míru obyčejné, někdy representují celé stránky partitury pouze dva akkordy, toniku a dominantu, často opakuje se jeden a tenže takt beze všech okolků několikráte po sobě, rhythmická část jest velmi slabá a jednotvárná, provázení orkestru jednoduché, instrumentace jasná a dosti svěží (vlastně šťavnatá). Melodie jsou obyčejné s malými výjimkami, andante zdlouhavá, allegra živá, ač také obyčejná a připomínající genre Offenbachův, ale nevyrovnávající se mu co do originalnosti. V celé opeře nenalezáme nic unášejícího, nic nepohne posluchačem; celá opera poslouchá se lehce, líbí se ihned obecenstvu, zůstavuje ale na konci dojem čistě »balagánský«, k čemuž přispívá pestrost celého představení, prázdnost libretta, které podává pouze materiál k několika komickým scenám a konečně čistě jasné a lehkomyslně veselé rozpoložení myslí hrajících osob, jež se pouze zřídka zkalí lehkým zármutkem, který však přechází více ve vrtochy nebo rozmarnou veselost. Český národní ráz odráží se hlavně v rytmech na polku upomínajících.«

»Představení opery bylo výborné. Nové veselé dekorace, svěží kostýmy, krásné tance a výborné provedení, vše to pomáhalo ku značnému úspěchu opery. Obecenstvo při prvním představení mnoho tleskalo, žádalo opakování polky (na konci 1. jedn.), často vyvolávalo pěvce a bavilo se očividně. Ztěžka se dá

předpokládati, že by se opera ta dlouho udržela na sceně, ale může přece vždy, až ji sezná veškeré operní obecenstvo, sloužiti za nedělní podívanou, neposkytujíc sice velikou uměleckou pochoutku, ale přece lehké obveselení pestrotou a hravostí předvedeného předmětu.«

Toť úvaha odborného listu o Smetanově skladbě samé. Podrobnější zpráva o představení jest pro náš účel již méně důležitá a postačí našim čtenářům, vědí-li, že se všem účinkujícím udílí plná chvála, zejména pak, že p. Palečkův rozkošný Kecal došel nejskvělejšího uznání. Vůbec panuje o provedení »Prodané nevěsty« v Petrohradské kritice jen jeden hlas — a to hlas nejpříznivější.

Učiním ku kritice p. Famincyna některé věcné poznámky a uvedu po příležitosti a uvážím též důležitější místa referátů ostatních (z Golosu, z Petěrburských a z Birževých Vědomostí). Sdělení jich v plném znění zabralo by příliš mnoho místa. Předeslati ale musíme, že kritikové Muzyk. Sezonu (Famincyn), Birž. Vědomostí (Rapaport) a Golosu (Rostislav — vlastně Tolstoj) — ač jak uvidíme, o mnohé věci soudí předpojatě a křivě, tudíž i nepříznivě — přece v celku zachovali slušný ton a poctivou přísnost kritiky tak dalece, že hledíme-li k naznačeným již skoro zvláštnostem ruské kritiky, jich referáty platiti mohou alespoň poměrně za dosti příznivé. Jenom p. Kjuj počíná si v Petěrburských Vědomostech spůsobem věru vyzývavým; slovíčko o tom promluvíme později.

Chceme-li míti ve věci, o níž se nám vlastně jedná, jasný rozhled, musíme především dobře uvážiti důležitá slova, jimiž p. Famincyn uvádí svou kritiku. »Prodaná nevěsta« byla první komickou

operou, která se na Mariinském jevišti provedla; dosud sídlila tam jen Musa tragická. Rusové vůbec nepěstují komiku ve smyslu našem; na poli vážné literatury operní panuje u nich sice čilý ruch, jenž se vykázati může krásnými výsledky — ale komickou operu dosud nemají. Ba, zdá se skoro, že povaha ruská jinam tíhne než ku komice; avšak nesprávné jest zajisté, když kritik Golosu tvrdí, že »tento druh hudby (t. j. komická opera) není v duchu slovanských kmenů vůbec.« Jak přenáhlená to indukce! Dejme tomu, že i když ne komika vůbec, přece jistá její forma neleží v povaze Rusův; avšak smíme tento výrok rozšířiti bez okolků na povahu slovanskou? My, kteří zajisté vlastní svou povahu českou zrovna tak dobře známe, jako p. Rostislav zná povahu ruskou, musíme rozhodně tvrditi, že nám Čechům komika není nikterak cizí a národnímu rázu našemu nikterak protivná. A nejsme my také Slované? — Ostatně, buď si tomu jakkoliv, tolik jest nepopíratelně jisto, že umění slovanské, má-li se mu kdysi dostati platnosti světové, vystříhati se musí všeliké jednostrannosti a zahrnouti v sobě všechny — bez výjimky všechny — obory umělecké, pokud vůbec jsou estheticky oprávněny. Zejména platí to o hudebním dramatu. A komika zajisté nám při tom nesmí scházeti. Však právě zde máme my Slované nemalou výhodu, již ani podceňovati, ani zanedbávati nesmíme. Jest nás totiž více kmenů, jichž povahy při vší blízké příbuznosti své mají přece dosti různé, vynikající črty karakteristické; ty mohou se vzájemně doplňovati k žádoucné oné povšechnosti a všestrannosti, aniž by naše umění sáhati musilo teprve k živlům docela cizím, k živlům neslovanským.

I nám Čechům bylo zajisté z počátku v hudbě ruské, ku př. v operách Glinkových mnoho nového, nezvyklého — avšak pilným pěstováním národního zpěvu ruského — zejména zpěváckými spolky — a přičiněním naší kritiky staly se nám i ony specificky ruské črty hudební přístupnějšími a bližšími. Tak neměl by zajisté i kritik Golosu komiku jednoduše zamítati, třeba by byla ruské povahy o něco vzdálenější než směr vážný. Muz. Sezon velmi dobře použil této příležitosti, vyzývaje ruské skladatele, aby se konečně pokusili i v tomto genru.

Ostatně — budiž si mínění ruské kritiky o esthetické ceně »Prodané nevěsty« jakékoliv — v její hudbě jest velmi mnoho živlů ryze českých, jež výborně připraviti mohou budoucí komické umění slovanské. Naše obecenstvo i naše kritika jest si toho vědoma — obou hlas zajisté jest kompetentní, kde se jedná o konstatování jakéhosi národního rázu. Záleží na tom, aby se umělci a kritikové i jiných kmenů slovanských s těmito živly přátelsky seznámili, neodvracujíce se od nich nemoudře hned po prvním, snad povrchním pohledu. Věru, má-li slovanskému umění kynouti velká budoucnost, tož musíme konečně přece jednou všichni kmenové vymaniti se ze své dosavadní výlučnosti a uzavřenosti a tím stupňovati svoje umělecké prostředky k bohatství netušenému.....

Než, odchyluji se přílišně od věci své. — Představme si nyní, že rozhodně vážný směr ruské opery petrohradské náhle byl přerušen zpěvohrou komickou. Snadno pochopíme, že posouzení tohoto nového ruské kritice dosti cizího zjevu podrobeno bylo mnohému nedorozumění, mnohému křivému pojímání podstaty komiky samé — jak později uvidíme.

Avšak, představme si zároveň, jakým spůsobem byl onen vážný směr přerušen? Z naší roztomilé idylly vesnické stala se v Petrohradě »nedělní podívaná« jak praví Famincyn. V dobrém úmyslu prospěti »Prodané nevěstě« skvělým zevnějškem sáhl ten, komu vypravení celé opery bylo svěřeno, k prostředkům z části velmi nešťastným. Především popřáno patrně balletu — jejž provedli ovšem nejprvnější umělci a umělkyně — tak mnoho místa, že dopisovatel jistého německého časopisu hudebního mohl říci, že by se Smetanova opera měla vlastně jmenovati »balletem s vloženými zpěvy«. Referent Birž. Vědomostí praví, že zde »choreografie hraje hlavní úlohu«, což prý lyrickému výtvoru ovšem není ku prospěchu, a jinde zase: »abychom řekli pravdu, tance a harlekinada cestujících komediantů jsou ohromnými episodami v opeře«. Zvláště představení komedie, jak se podávalo v Petrohradě, musilo vyzvati ostrou kritiku. Bylo vážného jeviště nedůstojné. V Golosu stojí, že to byla »harlekinada, ve které akrobati, paňácové a clowni na sceně skáčou, se prohybají a převalují. Nemilo bylo, spatřiti na jevišti, kde se provozují »Život za cara«, »Rogněda«, »Prorok« a jiná díla umělecká, takovéto komediantské kousky.« Že kritik Muz. Sezonu právě z této příčiny nazývá povšechný dojem opery »balagánským«, víme již. V Petěrb. Vědomostech mluví se s opovržením o »obyčejném políčkování se clownů a jich převalování se na zem«, k čemuž prý »dosud nesáhnul ani Offenbach a p., kdežto Smetana to uvádí na vážnou scenu... K tomu se obávám, že p. Hinné [1]) započne proti řiditelstvu nebo proti p. Sme-

---

[1]) Majitel po celé Evropě známého tehdy cirku.

tanovi (dostává-li od nás jakousi náhradu za svou operu) při pro odlákání obecenstva od jeho clownů clowny Mariinského divadla«. Nyní jsme vlastně přišli k věci rozhodující: Křivdí se Smetanovi, když se — oprávněná jinak — indignace obrací proti němu. Opakuji, že tím vším není vinen skladatel, nýbrž spíše buď p. beneficiant, jestliže neupozornil režii na způsob, jakým se scena s komedianty dává u nás, aneb režie, jestliže neupozornila pana beneficianta na přísnost a rigorosnost tamnějšího obecenstva. Oba arci, jak jsem již podotknul, jednali s nejlepším úmyslem.

Praví-li referent Petěrb. Vědomostí: »Komedianti mohli přijíti za příčinou proměnění v medvěda koktavého hlupce, ale své kousky nemusili prováděti«, má úplně pravdu; ale mýlí se velice, má-li za to, že to v originálu »Prodané nevěsty« jest jinak. I naše obecenstvo, které přece vídívá v tomtéž divadle velké opery a Offenbachiady, tragedie a frašky vedle sebe, alespoň naše intelligentnější obecenstvo, rozhodně by se takovému počínání si na jevišti zajisté opřelo. U nás nestaví se ballet v Smetanově opeře takovým spůsobem do popředí, jako asi se to děje v Petrohradě; u nás nepřichází na jeviště žádný akrobat, žádný clown, aby zde kousky svoje prováděl. Jenom herec, jenž dává »principala« komediantů, produkuje mezi tím, co ballet tančí, hru s kulemi — a to jakoby improvisovanou. Toť všechno! Ovšem chtěl kdysi náš komik jíti o něco dále, ale byl přinucen, vrátiti se opět k dřívější své míře.[1])

Taková jest tedy ona osudná scena v Smetanově

[1]) Silácká produkce se závažími, v pozdějších letech připuštěná, konečně také nemůže býti zvána závadnou.

opeře. Kdyby ji páni petrohradští kritikové viděli zde v Praze, sotva by se byli tak rozhorlili. Opakuji: skladatel jest prost vší viny v této věci; nebo měl by snad pykati za to, co spůsobila neprozřetelnost jiných? Chce-li tedy p. referent Petěrb. Vědomostí podruhé vážného a ryzího umělce klásti z podobných příčin ještě pod Offenbacha, tož ať dřív hledí vyšetřiti i subjektivní čin, subjektivní vinu, nežli odsuzuje.

Též Muz. Sezon přirovnává Smetanu Offenbachovi — avšak jenom ze stanoviska hudebního; o tom později. Nyní obraťme se k textu naší opery a k posouzení jeho kritikou petrohradskou.

Podivným spůsobem nezmiňují se páni referenti o tom, kdo vlastně jest spisovatelem libretta, tak že snad mnohý čtenář Smetanu samého považuje za autora. I tím se Smetanovi — alespoň poněkud — křivdí. Je pravda, že mívá hudebník více méně rozhodující vliv na sestrojení textu; avšak vliv ten zajisté není tak velký a rozsáhlý, aby za každé slovo básníkovo jen skladatel kárán, básník sám ale veškeré odpovědnosti prost býti mohl. Jest zajisté slušné, aby se oba o tuto odpovědnost alespoň stejnou měrou rozdělili — zvláště u nás, kde hudebník z nedostatku výborných librettistů často sáhnouti musí k textům slabším — chce-li vůbec psáti operu.

Že Sabinův text »Prodané nevěsty« není vzorem všech textů, ví také u nás každý a spisovatel sám na něj neklade váhu. Zásluhou Sabinovou však zůstane přese všechny vady libretta toho, že šťastně sáhnul do našeho vesnického života, že utvořil karakteristickou a nyní již — ovšem přičiněním Smetanovým a Palečkovým — typickou postavu Kecala, že z krátka celému jistému genru komických oper a operett vy-

kázal určitý směr. Hlavní ale vadou při »Prodané nevěstě« jest patrná neshoda mezi intencí Sabinovou, jenž na mysli měl vlastně malou hříčku (původně jednoaktovou) — a na tu by děj dostačil — a intencí Smetanovou, jenž z tohoto textu učinil nenáhle velkou, po celý večer trvající operu. Tím ovšem se stal nepatrný děj rozvláčným, tudíž poněkud prázdným a jednotvárným. Že jsou v textu vděčné komické situace, uznal také kritik Birž. Vědomostí. Za to však dokázal referent Petěrb. Vědomostí, že při posuzování komiky jest nad míru jednostranný. Ptá se: »Co jest v tomto obsahu komického? Snad osobnost koktavého blbce, jeho převlečení za medvěda, nebo výprask, který obdrží? Než fysické zpotvoření a nedostatky nemají v sobě nic komického. Blbec neboli mrzák v tragickém postavení mohl by spíše zbuditi soustrast naši; ale tak vytvořený jako u p. Smetany (laskavý čtenáři, pozoruj, jak důsledně se všechno, co nepříznivého o »Prodané nevěstě« jen sobě mysliti lze, přičítá jedinému skladateli) vzbuzuje pouze politování a stává se odporným.« To jest ohromné nedorozumění! Vašek není blbec čili idiot — jenž by arci na jevišti urážel — nýbrž jednoduše přihlouplý, obmezený člověk, jenž zároveň koktá; činil-li pak Vašek vskutku dojem blbce, byla to vina hercova, a nikoliv librettistova, nebo dokonce — skladatelova. Dále čteme v Petěrb. Vědomostech: »Nebo vrcholí se komika ve zřejmém šibalství Jeníka Míchy s falešným podpisem?« Z výroku toho čouhá podivný náhled o komičnosti; náhled naivní — ať nedím »komický«. Kolik veseloher všech moderních literatur obstálo by před takovým soudem? Každé udání nepravého jmena, každé zapření skutečných poměrů, každé zúmyslné »qui pro quo« bylo by nejen

přečinem proti zákonům občanským, ale i proti zákonům uměleckým? Též postava Kecala nechce se panu referentovi Petěrb. Vědomostí líbiti; fráse jako »ostrá mysl má, můj hled, ten pronikne celý svět«, nebo »mám jedné ženy až po krk dost«, jsou prý veškerý (!) komický element dlouhé tříaktové opery a k tomu jsou prý to vtipy všední a sprosté. — K tomu přece není potřebí teprve komentáře?

Diví-li se kritik Golosu tomu, že se rodiny Míchovic a Krušinovic tak málo vzájemně znají, jest v omylu. Jsou-li obě rodiny ze vsí jen několik málo hodin od sebe vzdálených, mohou se rodiče z dřívějších dob ovšem zcela dobře znáti, aniž by totéž platilo i o dětech.

Tolik o textu, jejž arci nikdo u nás nepřeceňuje. Ale poznámek těchto bylo zapotřebí, aby se námitky proti němu činěné uvedly na pravou míru. Že by dokonalejší podklad básnický byl petrohradský úspěch »Prodané nevěsty« valně zvýšil — o tom zajisté nelze pochybovati. Avšak právě tato zkušenost může nám pro budoucnost býti prospěšnou. Hudebníci naši mohou v ní spatřiti nový, opětný důkaz toho, že volba textu pro operu jest věcí nejdůležitější, že hudba za našich dnů nemůže učiniti z každého dřeva fládr, naši dramatikové mohou si z ní zase vyčísti, jakou budoucnost má nyní báseň operní a jak záhodno by bylo, aby opery naše stejnou měrou representovali naše dramatické básnictví, jako naši dramatickou hudbu.

Že jest Rusům obor komiky poněkud nezvyklý, cizí, jeví se namnoze i při posuzování Smetanovy

hudby k »Prodané nevěstě«. Již vřaďování jí mezi známé směry operní literatury komické prozrazuje velikou nejistotu.

Kritik Muzyk. Sezonu přirovnává ji genru — Offenbacha, jemuž prý se však Smetana co do pikantnosti a původnosti motivů nerovná! Že Offenbach v jistém smyslu jest »pikantním«, nechci upírati. Však víme, z jakých zdrojů tato »pikantnost« pochází, která svými frivolními rhythmy elektrisuje Pařížany; víme také, že obor oné »pikantnosti« i s původností její jest přece dosti omezený. A s operettami Offenbachovými chce někdo porovnávati »Prodanou nevěstu«? Nejedná se zde prozatím o cenu větší nebo menší, nýbrž jedině o různost obou směrů; a ta, zdá se mi, jest přece patrná. Smetanova opera jest obrázek z venkovského života rázu spíše idyllického, prostého všech raffinovaných frivolností; kolorit vzal skladatel skorem vesměs přímo z naivního lidu vesnického; celou skladbu provívá tudíž jará a čilá sice, ale nikdy lascivní živost, směr její čelí spíše k bezprostřední komice, k přímému humoru, než k parodující burlesce. Chceme-li různost, ba protivnost obou umělcův náležitě poznati, srovnejme na př. dojem některého finale »Prodané nevěsty« s dojmem podobných čísel u Offenbacha. — Přirovnání Smetany k Offenbachovi jest docela nešťastné.

Jiní referenti vidí v »Prodané nevěstě« zase směr — docela jiný. Kritik Petěrb. Vědomostí přirovnává ji operám Adamovým a ještě více »Martě« Flotovově, jenom že jest »Marta« talentnější a lepší; v Golosu zase čteme, že se prý velice podobá italské buffě, zejména Cimarosovi. Jen na komické opery, jichž směru byla tendence skladatele »Prod. nev.« nejbližší, na komické opery Mozartovy si páni kritikové nevzpomněli. Patrně

zavdaly příčinu k podobným sobě odporujícím úsudkům jakési nahodilé reminiscence, jakási zevnější podobnost jednotlivostí; hlubší základ bychom sotva našli. Zajímavo je též, že jeden kritik při Smetanově hudbě vliv německý postrádá (Golos: »německého jest v ní též málo«), druhý zas vytýká (Birž. Vědomosti: »skladatel podrobil hudbu svou přes příliš vlivu hudby německé«).

Podobně má se to i s otázkou, je-li »Prodaná nevěsta« rázu národního, českého. Muzyk. Sezon připouští, že se »hlavně v polkových rythmech obráží ráz národní« a sám referent Pet. Vědomostí, jenž přece jest značně zaujat proti Smetanovi, praví: »Hlavní přednost »Prod. nev.« jest lehký nádech české hudby, nám sourodné, který dává opeře jakýsi kolorit a činí ji snesitelnou«. Naproti tomu čteme v »Golosu«, že »hudbu »Prod. nev.« nazvati hudbou národní jest nemožno vzdor několika českým melodiím« a v »Birž. vědom.« docela, že vlivem německé a italské hudby vlastně »národní živel bledne« a dále, že »národnost více obsažena jest v oděvech než v samé hudbě(!)«, atd.

Opakuji znova, že mohou ruští kritikové směle přenechati nám Čechům rozhodnutí o tom, zdali něco a mnoho-li českého v Smetanově opeře jest — jsme v tom zajisté nejkompetentnější, a pronesli jsme také svůj soud co nejzřetelněji ve prospěch této opery. Kdyby ruští kritikové znali český zpěv národní alespoň tou měrou, jakou my známe ruský, souhlasili by s námi bez odporu.

V hudbě samé nevidí sice p. Famincyn nic »unášejícího«, ale praví přece: »Rozumí se samo sebou, že se k takovému sujetu hoditi může pouze lehká a oživená hudba. Této podmínce učinil skladatel úplně zadost« a uznává dále, že Smetana dovedl

své »hravé, veselé a plynné« hudbě dodati tolik zajímavosti, že se ihned líbí, ačkoliv text prý jest prázdný. Rozbíraje ráz hudby Smetanovy, tvrdí referent Muzyk. Sezonu leccos, co naprosto nemohu pochopiti; tak zejména o »nadmíru obyčejných obratech harmonických« a o »velmi slabé a jednotvárné části rytmické«. Nechci se příliš zabrati do podrobného vyvracení těchto mylných náhledů, konstatuji pouze, že právě zde má partitura značné krásy, že její skladatel zejména co výtečný harmonik jest znám. Praví-li se, že »některé stránky partitury representují jen dva akkordy, toniku a dominantu«, neuznávám to tak, jak je to řečeno, za oprávněnou výčitku; neboť podobným prázdným a bezvýznamným pravidlům musily by podlehnouti namnoze i skladby nejslovutnější, pakli se po delší dobu v nich střídají jen dva akkordy (Beethovenovy symfonie by té výtce zajisté také neušly). Záleží přece jenom na tom, zdali ono střídmé užívání harmonie jest právě na svém místě čili nic, a zde musíme uznati vkus Smetanův. Žádati na lehké hudbě komické opery, která mimo to míti má prostonárodní ráz, naveskrz jakousi pestrost a rozmanitost harmonickou a modulační, bylo by zajisté poněkud nemístné; ostatně se může každý i z »Prodané nevěsty« přesvědčiti, že to byla jen umělecká mírnost v užívání hudebních prostředků a nikoliv snad nedostatek harmonické fantasie, co se v Smetanově opeře jeví. Na výtečný právě v tom ohledu sextet v 3. jedn. upozorňuje p. Famincyn sám.

Některé výroky byl by kritik Muz. Sezonu sotva učinil, kdyby si byl »Prodanou nevěstu« poslechnul ještě jednou a o něco pozorněji. Zvláště překvapují slova: ».... Poměr ouvertury k opeře, opakuji, zůstává

pro posluchače neobjasněným; snad neměl skladatel sám žádného úmyslu při tom, a složil ouverturu beze vztahu k opeře.« To jest, mírně řečeno, velmi podivné přenáhlení se. Vždyť jest ouvertura k opeře právě ve vztahu velmi blízkém, sestrojena jsouc ze samých motivů v této se vyskytujících; nechci je všechny jmenovati, upozorňuji jen na to, že v ouvertuře má hlavní úlohu motiv, jejž zpívá sbor při podepisování smlouvy, tedy v okamžiku, kde se skutečně »nevěsta prodává«. Také faktura tohoto čísla není nejasná, nýbrž právě naopak velmi důkladná. »Ouvertura jest nejlepší částí opery, jest psána velmi lehce a živě a zvláště není zbavena jakési originalnosti«, praví referent Petěrb. Vědomostí, jenže hned na to svým spůsobem chválu tu poněkud seslabuje slovy: »jediná to vyjímka v celé opeře.«

A tak nalézáme v těchto čtyrech referátech pravé chaos různých náhledů; ba referenti neodporují sobě toliko vzájemně, nýbrž nezřídka i sobě samým. Patrně obeznámili se s »Prodanou nevěstou« jen povrchně a soudíce o ní definitivně, namnoze se přenáhlili. Jenom kritik Birž. Vědomostí podává svuj úsudek alespoň s jakousi reservou, upozorňuje na to, že píše po prvním toliko představení.

Mnohá výtka zakládá se, jak již dříve bylo řečeno, na mylném pojímání a tudíž křivém posuzování komické stránky hudby. Zvláště koktání Vaška zarazilo mnohé referenty, jak se zdá. Golos praví na př.: »Nemluvě ani o tom, že koktati při průvodu orkestru jest nepěkné, ba ošklivé, je při tom ještě chyba proti zákonům fysiologie. Jeť známo, že koktalové. když se jim poštěstí vpadnouti do rýmu a do taktu, se nepletou, a že se tak často podaří koktalům deklamovati

dosti správně i verše dlouhé.« To jest opět nedorozumění. Výčitka byla by právem učiněna, kdyby byl Smetana představil Vaška deklamujícího nebo zpívajícího; ale tomu není tak. Vašek jenom mluví, jelikož hudební deklamace v opeře nahrazuje prostou mluvu obecného života a jen velmi zřídka skutečný zpěv nebo deklamaci (jako na př. v »Orfeu«, v »Donu Juanu«, ve »Faustu«, v »Meistersingřích«). Chce-li tedy skladatel vůbec představiti koktala, musí jej nechati také v hudební řeči »při průvodu orkestru« koktati, a jedná se tudíž jenom o to, smí-li se vůbec přivésti koktal na jeviště — a tuším, že smí. Ostatně jest ono fysiologické pravidlo zachováno, jak dalece jeví se i v obecné mluvě: Vašek koktá hlavně na začátku slov a frází. Kritik Muz. Sezonu považuje, jak víme, právě ono koktání za velmi zdařilé a v Birž. Vědomostech čteme: »myšlenka, vyobraziti spůsoby koktavého ve formě rytmické, jest dosti původní.«

Jsem zajisté vždy posledním, jenž by schvaloval jakékoliv zbytečné opakování slov a frází ve zpěvu, zvláště dramatickém; i přiznávám se, že bych takové opakování na některých místech »Prodané nevěsty« rád pohřešoval. Avšak referent Golosu se dle mého zdání přespříliš rozdurdil na to »papouškování«, jak to jmenuje; k tomu volí příklad právě velmi nevhodný. Někdy může totiž opakování slov přímo přispěti ke komičnosti, ke karakteristice osoby; a takové jest i ono opakování slov žvástavého Kecala: »Všecko je hotovo«, jež Golos uvádí. Kritik Muz. Sezonu — jenž, mimochodem budiž to řečeno, komiku vůbec mnohem lépe poznává než ostatní — konstatuje, že právě toto místo jest velmi působivé a neméně komické, než místo »Ostrá mysl má, můj hled« (též

v prvním jednání) — pro které se zase referent Petěrb. Vědomostí tak tuze horšil. Podobně jest pochyben i výrok, že prý se Kecalova slova při vypočítávání jmění nevěsty »dvě krávy má« atd. (v dvojzpěvu 2. jedn.) — nehodí k uvedení v hudbu! Zde zapomíná kritik opět, že se jedná o operu komickou, a že právě toto místo i s textem svým jest podstatný moment komický; i toto místo bylo v Petrohradě právě tak působivé, jako v Praze.

O dalších podrobnostech nechci se zde šířiti. Jen o jedné věci se zmíním, při níž se skladateli opět přičítá vina cizí — tentokráte vina překladatelova. Když rodiče a Kecal naléhají na Mařenku, aby si vzala Vaška, jest děvče v nemalých nesnázích. Konečně ale vyznati musí »jaký v tom je háček«, a upejpavě, rozpačitě, při tom sladce vzpomínajíc na svou lásku, praví: »Mám už jiného, mně přemilého« a sice za průvodu motivu »věrného milování« v orkestru zaznívajícího. Všichni jsou tím zaraženi, a v patrném udivení opakují Mařenčina slova: »Má už jiného, jí přemilého« — ovšem že s toutéž melodií, t. j. s tímže příznačným motivem v orkestru. Teprve za chvíli se Kecalovi náhle rozbřeskne v hlavě a rychlými slovy sděluje svůj nový nápad »Tomu ještě dnes dá kvinde, ať si štěstí hledá jinde«. Scena ta je nad míru přirozeně, psychologicky pravdivě kreslena — ovšem že jen v českém originálu. V ruském překladu zní slova Mařenčina: »Jsem už nevěstou, srdce mé miluje«; rodiče a svat ale nyní neopakují tato slova, nýbrž praví as; »Tu to máme, co z toho bude?«, která slova se arci nevhodně zpívají při těchže zvucích orkestru, jako dříve Mařenčina. Proč nepoužil překladatel i v ruském textu zde velmi odůvodněného opakování těch

slov rodiči a svatem? Pak arci mohl referent Petěrb. Vědomostí toto místo uvésti co příklad, že se »hudba při zcela nových myšlenkách nemění, že zůstává karakter tentýž.« Avšak není to vina Smetanova, nýbrž překladatelova.

Tolik o kritice Smetanovy hudby. Zdali umělecká povaha skladatele »Prodané nevěsty« směřuje více ku komice anebo více ke směru vážnému — o tom nechci na základě jediné komické a dvou vážných oper rozhodovati. Dosud osvědčil se Smetana stejně v obou těchto oborech; tvrditi, že jest rozhodně seriosní skladatel, jak kritik Golosu činí »soudě dle některých čísel, jako na př. dle výtečně myšleného a provedeného sextettu ‚Rozmysli si, Mařenko'«, jest prozatím přenáhlené.

Obvyklý u Rusů způsob kritisování, částečně i jakási nepřístupnost živlu komickému a povaze národní hudby české jest nám, jak vidíme, klíčem k mnohým příkrostem, jež jsme v úsudcích o »Prodané nevěstě« našli. Skromný dějový obsah libretta a skorem ještě více známý neprozřetelný spůsob úpravy třetího jednání zavinil, že mnohý kritik nechce k celku ani přiložiti přísné měřítko umělecké na vzdor tomu, že třeba mnohá krásná místa Smetanovy skladby uznává a velmi příznivými slovy též vypočítává. Významné jest, že čísla, kteráž se v Petrohradě nejvíce líbila, jsou ta, jež i u nás jsou nejoblíbenější; jeví se v tom nepopíratelná a zajisté nemálo potěšná shoda mezi vkusem obou obecenstev. Že byl zevnější úspěch prvního představení »Prod. nevěsty« rozhodný, o tom nelze pochybovati; i kritik »Birž. věd.«, který to vlastně popírati chce, musí přiznati, že Smetanova opera místy »vyzývala hlučnou pochvalu«. Zdali se »Prod. nev.«

na petrohradském repertoiru udrží, o tom ruští kritikové buď nerozhodují, buď pochybují; jen referent Muz. Sezonu považuje to za možné. Ostatně jest již okolnost, že se česká novinka v prvních desíti dnech dávala s úspěchem čtyřikráte, příznivé znamení, poskytující naději, že »Prod. nev.« také pro Petrohrad nezůstane snad »zjevem efemerním«. Ba s jakousi jistotou lze předpokládati, že i ruské posluchačstvo — jako naše — k Smetanově hudbě tím více přilne, čím lépe se s ní seznámí. Nevyhnutelnou podmínkou trvalého úspěchu zdá se však býti odstranění nedůstojného představení akrobatův a clownův v 3. jednání; mohlo by se nanejvýš nahraditi slušným tancem.

»Prodanou nevěstou« zahájen byl umělecký styk mezi námi a Rusy — ale jenom zahájen. Záleží-li však ruské kritice na upřímné vzájemnosti umělecké, pak zajisté nesmí považovati provedení »Prod. nev.« za pouhý akt courtoisie, jehož vykonání ruské obecenstvo »zbavilo povinné vděčnosti, jížto zavázáno bylo za vřelé přijetí, jakého se v Praze dostalo velkolepému a opravdu uměleckému dílu« Glinky. Beze všeho úzkoprsého účtování a beze všech etiketních poklonků musíme si sdělovati všechno, co se u kohokoliv z nás zdařilého vyskytuje. Musíme se obapolně důkladně seznati — pak teprve smíme pohlížeti výš a dál, na světovou úlohu umění slovanského! — —

Držel jsem se dosud přísně věci své, odpovídaje na věcnou kritiku ruských listů. Nyní jsem nucen obrátiti pozornost čtenářstva k osobnosti. Mám k tomu právo, neboť referent Petěrb. vědomostí sám stal se tak

osobním, že na skladatele »Prod. nev.« slovy jízlivými, neslušnými činil útoky přímo urážlivé. P. Kjuj jest patrně a priori zaujat proti Smetanovi; jest-li zde onde nucen, něco v »Prod. nev.« pochváliti, umí si to jinde zase vynahraditi. Na jednom místě jest ku př. »tok melodie lehký, harmonické změny přirozené, jednotlivá místa zaokrouhlená a zakončená, opakování se vhodně uvádí« atd.; brzo na to jest povaha hudby samé »nicotná«, chybí úplně vynalézavost a pestrota, jest v ní mnoho »všedního, banálního, sprostého, otřepaného« atd. atd. Zapříti prý ovšem nelze, že »konečně v obšírné tříaktové partituře jest ledacos snesitelného« a při podrobném vypočítávání celé řady míst čteme často slova »dosti hezký«, »velmi milý a sympatický«, »velmi krásný«, »krásně pracovaný« atd. Přece ale zase o několik řádek dále stojí, že »jest v »Prod. nev.« krásných výjimek tak málo, že . . . . . se Smetanova skladba nepovznáší nad tuctové slabé opery.«

»Jest viděti v p. Smetanovi zkušeného kapelníka, který spotřeboval již značné množství notového papíru«, a »instrumentována jest opera jako složena: zkušenou, ale obyčejnou rukou kapelnickou.« A přece zase čteme: »To není skladba, to jest improvisace dobře nadaného 14tiletého chlapce«. (!) Nejlepší jest však úvod: «Přiznávám se čtenářům bez obalu, že jest mnohem příjemnější, psáti o českém skladateli Smetanovi než o Beethovenovi. Neboť, o tom ať píšu jak bych chtěl, nikdy přece nedostojím své úloze; ale nechť píšu jak chci o p. Smetanovi, přece vždy úlohu svou předstihnu — takou měrou jest jeho opera prázdná a nechutná«.

Odpovídati snad na takovou řeč, bylo by našeho listu nedůstojné. Pro takového »objektivního kri-

tika« nemáme než lhostejný úsměv. Ani rozhorliti nás nedovede, tím méně si snad dáme jemu k vůli, jak lid náš říkává, »nohu za krk«. Nemysli si také nikdo, že podobné jízlivosti osobní budou míti i sebe menší vliv na naše snahy věnované pěstování slovanské vzájemnosti, zejména ruské hudby. Důkaz toho je podstatná naděje, že zde neslyšená skladba Glinkova, capriccio zbudované na španělské písni »Jota arragonese«, provede co nevidět v koncertech filharmonických, jež řídí — Smetana, a že najisto ještě v tomto roce dávati se bude na našem jevišti Dargomyžského opera »Rusalka«, již studovati a říditi bude opět — Smetana.[1])

(»Hudební listy« I. 1.—15. února 1871.)

Myslím, že dnes ještě, po třiceti letech smím k tomu poukázati, že přátelé Smetanovi petrohradský neúspěch »Prodané nevěsty« tak klidně a opravdově snášeli, jak v tehdejší situaci vůbec bylo jen možno. Při spisování obranné stati šlo mi především o to, aby nepřízeň ruské kritiky nebyla měřena dle poměrů našich, nýbrž vyložena z poměrů ruských; dále to, co neprávem namítáno věcného, hleděl jsem opět věcně vyvrátiti, a to i dopodrobna. Že musilo býti poukázáno i k rozdílu mezi ostatními kritiky osobně nepředpojatými a jedním, jenž nechuť svou k Smetanovi příliš

[1]) Glinkovo capriccio Smetana skutečně provedl ve filharmonickém koncertě 16. dubna 1871; na »Rusalku« však tenkráte ještě nedošlo. Z jakých příčin se to stalo, již nevím; že Smetana měl tehdy pevný úmysl dávati operu Dargomyžského, plyne již z toho, že mne k prohlášení v posledních slovích článku obsaženému splnomocnil.

zjevně prozrazoval, samo sebou se rozumí. Ale tato věc, zajisté vším právem, ustoupila do pozadí; neboť nám všem záleželo na tom, aby s benevolentní kritikou ruskou, třeba z nedorozumění Smetanovi ukřivdila sebe více, zahájila se jakási součinnost. Bohužel nepodařilo se to: věcná rozprava námi zamýšlená nezapředla se. Jen s prof. Famincynem byl jsem v pozdějších letech v stycích kollegialních, které týkaly se arci docela jiného pole vědeckého.

Na vysvětlení předpojatosti, ba podrážděnosti referenta Petěrburských Vědomostí bylo již před třiceti léty uváděno a nedávno zase opakováno, že mezi Smetanou a Balákirevem r. 1867 vznikla nevole, když poslední, jenž před tím byl se osvědčil jen jako dirigent koncertní, měl na našem divadle dobýti si ostruh dirigenta operního předvedením »Ruslana« a »Života za cara« českému obecenstvu. »Prodaná nevěsta« odpykala to prý Kjujovou kritikou v Petěrburských Vědomostech.[1]) Kdyby neběželo o nic jiného, bylo by to příliš malicherné a odsuzovalo se samo sebou. Jen jeden moment v sporu tom může nás dnes ještě zajímati a bylo by pošetilé, vyhýbati se zde zmínce o něm. Smetana řekl prý totiž o hudbě Glinkově, že je to »ruská juchta a barbarská, asiatská muzika«. R. 1867 stál jsem ještě tak opodál, že celá ta záležitost dlouho zůstala mi neznámá, a v pozdějších dobách úzkostlivě vyhýbal jsem se v rozmluvách s mistrem přímým dotazům na věci, o nichž jsem věděl, že jsou mu trapné. Proto nemohu věděti bezpečně, v jaké právě formě a v jaké souvislosti také Smetana se vyslovil; ale že padlo tenkráte perné slovo o Glinkovi,

[1]) O tom později zprávu podal V. Novotný, patrně dle výpovědí umělců, kteří toho byli svědci, v Daliboru 1873, str. 424.

o tom nikterak nepochybuji. Než ani v tom nemohu spatřovati dostatečnou omluvu nebo dokonce ospravedlnění tak příkrého odmítání, jehož se svého času umění Smetanovo dočkalo v Petěrburských Vědomostech, a jehož stopy nejsou dokonale zahlazeny ani podnes. Jaké ponětí o vážném úkolu kritiky bych měl, kdybych omluvu takovou připustil?

Na tom ovšem i dnes ještě trvám, že podobné neúspěchy, ba i křivdy nesmějí míti nejmenšího vlivu na umělecké styky mezi námi a Rusy. A uvážíme-li, jak skromné jsou naše pražské operní a koncertní poměry naproti hudebnímu ruchu ruskému, nebudeme si moci vyčítati, že jsme pro poznání ruské hudby činili příliš málo u porovnání s tím, co Rusové činili pro poznání hudby naší, ale ovšem budeme se snažiti, aby se dělo ještě více, než dosud. Ostatně i u nás Smetanovi křivdili odpůrci jeho, vytýkajíce mu »odpor proti slovanským skladatelům«. Nebyl to Smetana, jenž roku 1864 již povzbuzoval divadlo k provedení oper Glinkových a jiných slovanských, nebyl to on, jenž brzo na to sám v abonentních koncertech a později ve filharmonických Glinkovy skladby instrumentalní předváděl? A jestliže dosud se nestalo směrem tím tolik kolik bychom si přáli, proč zrovna Smetana jediný měl snímati všechny hříchy? Za jeho kapelnictví na př. věnováno během osmi let 32 večerů slovanským operám; je to zajisté málo, ale rozhodně více, než těch 17 představení slovanských oper, které se dávaly za několikerého kapelnictví a řiditelství Maýrova, dohromady asi dvanáctiletého.

A onen výrok o Glinkovi musíme vzíti v souvislosti se Smetanovými snahami uměleckými. On neposuzoval slavného autora »Života za cara« a »Ru-

slana« ani se stanoviska historického ani se stanoviska slovanského, nýbrž jako dramatický skladatel, jenž s velkým úsilím a nenáhle klestil dráhu svým uměleckým idealům. Jemu, pokrokáři nejupřímnějšímu, byl Glinka přece jenom představitelem staré opery let třicátých a čtyřicátých, té opery, proti níž v hloubi přesvědčení svého měl námitky zásadní. A že Glinka nebyl tím velkým dramatikem, jenž byl by mohl překonati slohové meze své doby, jako na př. Meyerbeer, připouštějí také horliví ctitelé Glinkovi. Z těchto asi důvodů — k nimž zajisté velký umělec rázu Smetanova měl větší právo než kdokoliv jiný — zaujat byl mistr náš proti Glinkovým operám tím více, čím horlivěji vynášeli je jiní již proto, že byly slovanské. I zde tedy jest úkolem naším vysvětliti si především dané faktum, nad zbytečnými rekriminacemi udělati kříž a považovati oboje, i Smetanovo slovo o »juchtě«, i Kjujův ortel nad »improvisací dobře nadaného čtrnáctiletého chlapce« za kapitolu na vždy odbytou, která již patří jenom historii, ale právě proto zde vynechána býti nesměla. Co je ostatně u porovnání se Smetanovým výrokem o Glinkovi na př. ona fraška »Eine Kapitulation«, kterou Richard Wagner napsal v době největšího neštěstí Francouzů a kterou oni dávno již vymazali z účtů umění Wagnerova?

VIII.

SMETANŮV »DALIBOR«.

Čtenářstvu článků »Také některé myšlenky o české opeře« v minulém ročníku »Hud. listů« uveřejněných [1]) jsem dlužen rozpravu o Smetanově »Daliboru«. Slíbil jsem totiž, že činěné této opeře výčitky stran »nenárodního směru« »Wagnerianismu« atd. uvedu na pravou míru, ano, že čtenář naopak sezná v »Daliboru« nejnárodnější mezi všemi našimi vážnými operami. Činím to ovšem dosti pozdě, po celých pěti měsících; avšak má to i svou dobrou stránku: proslýchá se, že se »Dalibor« co nevidět [2]) zase vyskytne na našem jevišti, bude tedy čtenáři možno, aby to, o čem zde řeč, kontroloval pozorováním uměleckého díla samotného; notové příklady, jichž ovšem používati chci, jsou přece jen skromnou náhradou. Snad také rozprava ta v ně-

---

[1]) Slib ten učiněn v poznámce při dokončení oněch článků mých, odpovídajících, jak bylo již podotknuto, Pivodovi na jeho projevy v »Osvětě«, namířené především proti Smetanovi. Ale nebylo mi možno, dostáti slibu tomu dříve, než v únoru 1873 v listě mezi tím nově založeném a právě navzdor odpůrcům Smetanovým dle nejvíce jimi kaceřované opery jeho D a l i b o r nazvaném.

[2]) Ale nedošlo k tomu. Teprve po více než šesti letech, 7. října 1879, když Smetana už dávno nebyl kapelníkem, objevil se »Dalibor« na repertoiru — aby po třech představeních z něho zase zmizel.

kterých věcech usnadní žádoucí pravé porozumění intencím skladatelovým — a porozumění to pohřešujeme na mnoze bohužel i v tak zvaných »hudebních« kruzích.

Především musíme si býti vědomi poměru, v jakém stojí Smetanův »Dalibor« k téhož skladatele »Prodané nevěstě«. Poměr ten posuzuje se nezřídka zcela křivě. Není to žádné odvracení se od národního směru v hudbě, není to opouštění dosavádní cesty, není to zabočení na dráhu zcela novou, oné první na prosto odporující, ji takořka dementující — jak říkají ti, kteří by našeho nejčeštějšího skladatele rádi vylíčili jako umělce nejněmečtějšího. »Prodaná nevésta« jest jednoduše komická zpěvohra rázu idyllického, prostonárodního, »Dalibor« pak zpěvohra vážná, tragická ve slohu velkém. Tento rozdíl jest podmíněn látkou libretta, a že si Smetana pro různé látky volil také různý způsob hudební illustrace, to nemůže se mu přece vytýkati jako vada, protože tím podal spíše jasný důkaz svého ryzího nadání dramatického, vyhovujícího každé zvláštnosti poetického podkladu skladby zpěvoherní.

Věci ty jsou již tak známy a byly již tak často opakovány, že bych věru váhal, zmiňovati se o nich ještě nyní, kdyby mylný náhled opačný v některých vrstvách obecenstva našeho nebyl dosud dosti hluboko zakořeněný. Ostatně děje se také zde nenáhlý sice, ale potěšitelný pokrok: »Dalibor« stává se — toho nepře ani nejpředpojatější kritika — čím dále, tím přístupnějším i kruhům nejširším.[1]

[1] Tak alespoň bylo možno souditi dle dojmů z pěti představení v divadelním roce 1870—71; avšak tím, že pak nastala v předvádění »Dalibora« ona pausa přes osm let trvající, blahodárný účinek oněch představení bohužel byl zase zmařen.

Jedno mají však jmenované dvě zpěvohry Smetanovy při vší různosti slohu přec jen společné: ráz národní. O »Prodané nevěstě« u nás ovšem nikdy nebyl tvrzen opak toho a též o předcházejících »Braniborech v Čechách« soudilo se jednohlasně, že v nich mnohé místo jest velmi šťastným výrazem hudebního živlu českého.

Nemohu si mysliti, že by skladatel, jenž tuto dráhu národního směru nejenom první ale i s tak rozhodným úspěchem nastoupil, měl najednou nějaké podstatné příčiny říditi své kroky jinam, snad dokonce ve stranu opáčnou. Zvláště bylo by to přímo nerozluštitelnou psychologickou záhadou u muže tak ryze české povahy a tak důkladného znalce našeho národního zpěvu, jakým právě jest Smetana. Měl před sebou plán velké tragické zpěvohry, jejíž titulním rekem byl Dalibor, onen znárodnělý prototyp českého hudce — látka ta žádala tudíž jednak zcela jiný sloh hudební, nežli spatřujeme v »Prodané nevěstě«, jinak ale zároveň opět rozhodný ráz národní, arci snad tenkráte jiného poněkud spůsobu. A oběma těmto požadavkům látky své vyhověl Smetana tak dalece, jak dalece to při tvoření zcela nového genru vážné národní zpěvohry vůbec možno bylo. Opakuji s plným vědomím toho, co píšu, že v žádné jiné vážné zpěvohře české — a to nejen ve zpěvohrách psaných před rokem 1868, nýbrž i ve všech pozdějších [1]) — není tak mnoho a tak organicky a tak důsledně sestrojených opravdu národních živlů hudebních, jako právě v »Daliboru«; ano, dodávám ještě, že co se týče použiti lyrických

[1]) Týká se to ovšem jen zpěvoher provozovaných až do r. 1873, kdy článek ten byl psán. »Libuše« tenkráte byla již hotova, ale dávána teprve po letech.

forem písní prostonárodních, nemohl Smetana takořka již ani dále jíti, nežli skutečně šel. Bude na mne, abych toho důkaz nezůstal dlužen. Připomínám dále, že vedle »Dalibora« zase jenom »Braniborům« lze co do směru národního vykázati místo mezi našimi původními zpěvohrami vážnými a že konečně i v oboru komiky nikdo u nás dosud nenapsal něco češtějšího, nežli jest právě »Prodaná nevěsta«.

Nyní sobě vzpomeňme, že jistým lidem jest Smetana zástupcem a hlavou — německého směru v naší dramatické hudbě! A to prý se ukázalo nejlépe jeho »Daliborem«.

Prohlédneme si tedy zpěvohru tu a budeme především zkoumati, jak se to vlastně má s tím jejím pověstným »Wagnerianismem«.

* * *

Že »Dalibor« r. 1868 nemalou sensaci spůsobil a že úsudky obecenstva o něm velice se rozcházely, nemůže se nikdo diviti; ale jak mohly i některé veřejné hlasy kritické pravou tendenci tohoto úplně zneuznati, zůstane mi na vždy nepochopitelné. Individualita Smetanova vystupovala zde v poněkud nových tvarech; tato novost a nezvyklost dojmů však nepřičítala se individualitě Smetanově, nýbrž — jedině směru Wagnerovskému, jenž prý »Dalibora« na dobro opanoval. Co vzdělaný hudebník, nadaný jemným citem poetickým a zdravým smyslem pro dramatičnost střežil se Smetana mnohé obvyklé nepřirozenosti a nesmyslnosti, vyhýbal se běžným banálnostem »velkých historicko-romanticko-tragických oper«, nepoužíval na nepravém místě všelikých osvědčených pomůcek do očí bijícího effektu, jako jsou hlučné ensembly, ballety atd.,

hleděl stále jenom k básnickému předmětu samému a konečně v čistě hudební části také zde onde těžil ze všech pokroků na poli dramatické hudby dosud učiněných. Že z těchto pokroků nemohl býti úplně vyloučen tak důležitý zjev ve světě uměleckém, jakým jest Richard Wagner a jeho reformatorská snaha — to rozumí se tuším samo sebou. Avšak sledování příkladu Wagnerova vztahovalo se jenom k hudební stránce Dalibora a to, jak později uvidíme, pouze z nevelké části; značných ústupků, starou více formalní hudbou operní odchovanému vkusu činěných, jest v partituře té celá dlouhá řada. Však i kdyby byl Smetana tyto hojné ústupky nečinil, nebyl by proto přece ještě pouhým nesamostatným nápodobitelem Wagnerovým; a dejme tomu konečně, že by takovým nápodobitelem co do hudební stránky »Dalibora« opravdu byl — ani tenkráte nesměli bychom to nazývati »Wagnerianismem« v pravém slova smyslu. Hudba jest jenom jednou stránkou zpěvohry čili hudebního dramatu — a zrovna podle náhledů Wagnerových stránka tato sama nevládne, nýbrž básnickým záměrům dramatu, t. j. prostě řečeno: librettu se podřizuje, a chceme-li, i slouží. Kdo myslí, že jest možno, psáti k jakémukoliv tuctovému librettu skrz na skrz »Wagnerovskou« hudbu, ten ovšem vlastního jádra celé Wagnerovy reformy ani v nejmenším nepochopil, a domnívá-li se snad, že se zpěvohry Wagnerovy od ostatních jenom jistým spůsobem hudební skladby a nikoliv stejnou měrou i svými texty a ještě mnohými jinými věcmi různí, také ho nikdy nepochopí. Text je rozhodující půdorys stavby zpěvoherní vůbec — a jedná-li se o »Wagnerianismus« pak teprvé zvlášť a dvojnásobně.

Má-li tedy celá zpěvohra právem slouti »Wagnerovskou«, musí míti především — »Wagnerovský« text, jinak byla by to velmi křiklavá »newagnerovská« neshoda mezi intencemi slova a hudby. Smíme však říci o Wenzigově librettu »Dalibora«, že jest prodchnuto duchem onoho reformatora zpěvohry, že tudíž Smetanovi poskytnulo nutný půdorys, dle kterého by se nějaká do opravdy »Wagnerovská« zpěvohra zbudovati mohla? Zajisté ne; libretto »Dalibora« jest a zůstane pouhým »operním librettem«, které má své dobré stránky, ale jak formou tak celým směrem svým od dramatických básní Wagnerových podstatně se liší.

Není-li tedy ani tato nejpřednější, nejhlavnější podmínka splněna, jak může někdo říci, že Smetana »tam započal, kde Wagner přestal«, a že stojí »Dalibor« as na stupni — ne snad »Tannhäusera« nebo »Lohengrina«, ale přímo — »Tristana a Isoldy«? A to se skutečně nejenom řeklo, ale také napsalo a vytisklo a sice hned po prvním veřejném provozování Smetanovy zpěvohry! — — Tedy »Dalibor« na stanovisku »Tristana« — to jest věru skvělý pomník úplné neznalosti všeho toho, co Wagner chce a co dokázal. Pouhé nahlédnutí do partitur těchto děl musí každému postačiti k okamžitému seznání oné velké mezery, která obě od sebe dělí. V »Tristanu« dovršení deklamatorního slohu a hudební forma zcela volná — v »Daliboru« deklamatorní zpěv jen výjimkou, všechno ostatní v obvyklých formách hudby operní. Skládaje »Dalibora« neprováděl Smetana Wagnerovu myšlénku »hudebního dramatu« čili »všeuměleckého díla budoucnosti« ani tak důsledně a bezohledně, jak ji Wagner provedl již ve svém »Lohengrinu« -- neřku-li pak ve skladbě, které přísný reformator sám dovoluje činiti

všechny požadavky z jeho theorie plynoucí. Toho jest si Smetana také úplně vědom; neboť počínal si při skládání »Dalibora« velmi rozvážně — nikoliv odvážně. A jestliže vůbec něco v této zpěvohře (co do hudby) opravdu překážeti může, jsou to jenom ony velkému obecenstvu činěné ústupky; nelze totiž upříti, že jimi do partitury přišel zde onde dualismus jednotlivému dojmu celkovému nehrubě příznivý.

Ostatně nebuďme zase nespravedliví. Smetana dobře věděl, proč ony ústupky činil: volil jenom menší zlo. Jednalo se mu totiž o to, aby nepředstoupil před velké obecenstvo s dílem rázu příliš nového a nezvyklého, nýbrž aby spíše utvořil jakýsi sprostředkující přechod k onomu idealu vážné české národní zpěvohry, jaký si byl on — Smetana — sám utvořil a jaký později ve své »Libuši« uskutečniti hleděl. Toť pravý význam »Dalibora«, na němž ovšem lpí nezbytná vlastnost všech přechodů a průprav: jakási nerozhodnost. Než přes to přese všechno není cena zpěvohry té jenom pro dobu přechodní a průpravní vypočtěná, jenom časová a pomíjející; ba naopak jsem přesvědčen, že se »Dalibor« v širších kruzích teprve pak dostatečně ocení, až budou jasně před očima všech ležeti poslední cíle, k nimž Smetana vlastně spěje.

* * *

Orientujme se nejdříve ve Wenzigově librettě. Hned na první pohled poznáváme, že hlavní myšlenka není původní, že ji zejména i z operního jeviště dobře známe, a sice z jediné zpěvohry Beethovenovy, z »Fidelia«, jehož text (dle francouzské látky) spracoval J. B. Treitzschke. Žena — v Beethovenově zpěvohře

choť, ve Smetanově milenka — hledí osvoboditi milovaného vězně a stává se za tím účelem, přestrojena za jinocha, pomocníkem žalářníkovým. Ve »Fideliu« daří se záměr ten a děj se končí skutečným osvobozením »Florestana«, oba manželé požívají nevýslovné radosti, kdežto »Dalibor« vybíhá v konec tragický: oba milenci umírají. Mimo to jest zde na počátku přibrán moment, jenž by při náležitém zužitkování ovšem mohl býti velmi vděčný; Milada totiž Dalibora nenávidí z hloubi duše své, vznáší naň žalobu před králem, a jest tím příčinou jeho odsouzení k věčnému žaláři. Však jediný pohled na Dalibora stačí, aby nenávist její změnil v horoucí lásku — marně vrhá se nyní Milada k nohám královým, prosíc za milost. Toť obsah prvního jednání. Miladino počínání si v dalším průběhu zpěvohry jeví se následkem toho ještě ve světle idealnějším; avšak co se stavby libretta týče, zdá se mi zde býti značně pochybeno. Tak důležitý dramatický obrat musí býti tím lépe připraven, s tím větším důrazem odůvodněn, když se hned do exponujícího prvního jednání staví; jinak jest nejčelnější psychologická záhada dramatu snížena na podřízený moment průpravný. Kdyby byl Wenzig učinil onu změnu nenávisti v lásku vlastním jádrem děje a způsob zamýšleného osvobození vězně pouze výsledkem oné změny, byl by docílil nejenom příznivější architektoniku, nýbrž i větší samostatnost svého libretta, v němž by pak napodobení děje »Fidelia« méně nápadně do popředí vystupovalo.

Jiný všeobecný nedostatek libretta zakládá se na jeho poměru k prostonárodní pověsti. Z historické stránky osudů Daliborových čerpal Wenzig již pilněji; a přece byla by právě v tomto případě pověst mnohem

vděčnější půdou pro hudební drama. Ne Dalibor sám, nýbrž jeho zavražděný přítel Zdeněk [1]) jest v librettě tím okouzlujícím hudcem a Dalibor jenom prosí žalářníka o nějaké housle, aby prý »hrou si zkrátil dlouhou, pustou chvíli«, ale vlastně »by aspoň tony ty (Zdenkovy hry) zas přičaroval, o kterých sladce blouzní den a noc«, jak sám ve svém monologu po druhé proměně druhého jednání praví. Krásný, opravdu poetický motiv, že teprvé »mistr nouze naučil Dalibora housti«, jest zcela ztracen. Ve Wenzigově librettu stojí ovšem na jednom místě, že Dalibor zná »jen špatně šmyčcem vládnout«; ale rytíř doufá, »že podaří se, ano musí zdařit mistrovství Zdenkova domoci se ve hře.« Než k tomu nemůže ani dospěti; Milada sama kárá ho z toho, že chce »v pláči utonouti«, jakoby již nebyl Daliborem a vyzývá ho: »Nech již žalu, slz a lkání, činem smiř ten krutý spor!« Ono naučení se v žaláři hře na housle, o němž pověst vypravuje, je zde tedy výslovně dementováno, ano i v tom obmezenějším smyslu pouhého zdokonalení se ve hře.[2]) K tomu není ani času dosti; Dalibor musí spíše hleděti, aby se co možná brzo (za tři dny) vysvobodil. Housle jsou zcela zevnější záminkou pro Miladu, sejíti se s Daliborem a pak nástrojem, jímž tento svým přátelům dává znamení, že vše jest k útěku připraveno. Tak ušel Wenzigovi podstatný moment, jenž mohl »Daliboru« dodati

---

[1]) V originale Wenzigově jmenoval se Daliborův přítel *Janko*; teprv v novější úpravě, od vydání klavírního výtahu r. 1884, pro nějž V. Novotný přehlížel a místy opravoval dikci, nahrazeno jméno to vhodnějším *Zdeněk*. — Těch několik málo citatů textových, jichž v tomto článku bylo zapotřebí, ponechal jsem zde v znění původním.

[2]) V hudebním spracování vynechána tato část dialogu, což jenom schvalovati lze.

zvláštního poetického pelu a významu, jenž by byl také celý děj učinil prostonárodnímu vědomí přístupnější. Dále vypravuje pověst, že Dalibor právě svou hrou hluboce dojímal, že naslouchající pod »Daliborkou« lid z útrpnosti mu alespoň skromným spůsobem (almužnami) krutý jeho osud umírňoval: i to zůstalo při osnování libretta nepovšimnuto. — To pak, co ještě zbylo z pověsti o tomto znárodnělém typu hudce, jest přenešeno z Dalibora na Zdenka, tedy na osobu mimo vlastní děj stojící.

Dotknul jsem se poměru Wenzigova libretta k pověsti hlavně proto, aby čtenář se přesvědčil, že Smetanův »Dalibor« jest již librettistou zcela jinak založen, nežli by toho směr Wagnerův žádal. Německý reformátor zpěvohry spatřuje, jak známo, nejspůsobilejší látku pravého hudebního dramatu jedině v národní báji a pověsti — a to zajisté vším právem. Zůstává-li tedy bohatý poklad složený v jedné z našich nejpopulárnějších pověstí skoro nedotknutý — o dostatečném vyčerpání jeho nemůže zde býti ani řeči — jest přece na bíledni, že máme před sebou operní text, jenž hudebním dramatem ve smyslu Wagnerově vlastně ani býti nechce. Neobávám se také, že by tento výrok mohl dojíti nějakého dementi se strany ctěného spisovatele »Dalibora«.

Co obyčejné operní libretto má básnický podklad Smetanovy zpěvohry, jak již jednou bylo řečeno, své přednosti a své vady. K těmto počítám především jakousi povrchnost v zakončení děje (které změnou, již později Smetana učinil, také mnoho získati nemohlo) [1])

[1]) V původním librettu Wenzigově Dalibor v poslední sceně ani nevystupuje. Milada umírá s jménem jeho na rtech, Budivoj pak zvěstuje krátce nezdar pokusu osvoboditi Dalibora.

a pak episodní postavy krále Vladislava, Budivoje, ano i Vítka a Jitky. Nejsou samy o sobě tak důležité a zajímavé, aby při svém málo organickém spojení s vůdčí ideou dramatu nebyly celku více na překážku než na prospěch, zejména jedná-li se o jeho uvedení v hudbu. To platí ku př. o první sceně třetího jednání. Také spůsob, jakým se podává soudní scena na počátku zpěvohry není ani dramaticky účinný, ani právním zvykům našich předků přiměřený. Mezi přednostmi libretta sluší na prvním místě jmenovati krásné situace v druhém jednání, totiž sceny v žalářním dvoře a uvnitř vězení, které — jak ani jinak býti nemůže — i co do hudebního spracování jsou vrcholem zpěvohry.

Mám-li hned z počátku vytknouti, v čem as nejvíce »Wagnerianismus« Smetanova hudebního spracování tohoto libretta spočívá, nemohu jinak než říci, že je to skorem jedině důslednější upotřebení tak zv. příznačných motivů. Větší volnost v ohledu harmonickém a pestrost orkestrace není ničím pro vlastní jádro Wagnerovy theorie podstatným, nýbrž jenom následkem obohacení uměleckých prostředků moderní hudby vůbec a Wagnerův »deklamatorní sloh« pouze na několika místech opanoval hudební formy zpěvu.

Co se oněch příznačných motivů týče, bývají úsudky o jich ceně velice rozdílné. Považují se ku př. často za zcela vedlejší, zevnější přívěsek, takořka za nějakou hříčku a libůstku skladatelskou. A přece nelze jim ani z poetického, ani z čistě hudebního stanoviska upříti plné oprávněnosti. Jest-li úlohou dramatické hudby mimo jiné také to, aby nejenom okamžitou situaci, okamžitou náladu nebo vášeň, nýbrž i celou jednající osobu samu, tedy její stálou povahu jaksi,

karakterisovala, musí patrně tato karakteristika i v sebe různějších situacích míti po celou zpěvohru jakýsi jednotný ráz, což docíliti lze společnými melodickými nebo harmonickými, rhytmickými nebo instrumentačními motivy, které pak tvoří jakoby karakteristické hudební příznaky této osoby podobného as způsobu, jako jsou maska, hlas, posuňky atd. představujícího zpěváka-herce.

Vrací-li se pak v průběhu zpěvohry důležitá poetická myšlenka již dříve hudebně illustrovaná a má-li se dojem myšlenky té pomocí hudby sesíliti, jest na bíledni, že i zde nic neprospěje tak bezpečně, jako právě (netknuté nebo změněné) opakování motivu, jenž onu myšlenku jednou již byl illustroval. To není žádný z brusu nový vynález; to činilo se již před Wagnerem — ovšem jenom zde onde, více méně nahodile, povrchně ano i surově. Opakovala se ku př. při narážce jednoduše celá příslušná melodie, třeba beze vší změny a k tomu snad i melodie již o sobě dost málo karakteristická; o nějakém důsledném a soustavném provádění této zásady, o povýšení jí z pouhé libůstky na princip skladby zpěvoherní, nebyla ani řeč. Teprve Wagner poznal, jak vydatný prostředek dramatického výrazu v motivech příznačných vlastně spočívá. Tak může ku př. skladatel pomocí hudby instrumentální připomenouti posluchači určitou myšlenku z dřívějších částí zpěvohry i tenkráte, když zpěvák na jevišti trvá v mlčení — což v mluveném dramatu jest naprosto nemožné. Tím přestává orkestr býti pouhým podřízeným doprovázečem zpěvu a stává se rovnoprávným účastníkem v provádění dramatických záměrů básníkových.

Námitka, že zamyšlený účinek motivů příznačných

předpokládá u obecenstva jakousi činnost rozumovou, že se zakládá hlavně na pouhé paměti, že tedy ony motivy mají nanejvýš theoretickou zajímavost do sebe a ne pravou uměleckou cenu, jest docela lichá. Chladné prosaické činnosti rozumové není zde zapotřebí; záleží jenom na tom, aby se při každém opakování motivu dostavil patřičný dojem na posluchače — třeba cestou zcela neuvědomělou, třeba by posluchač ani nepoznal, že ku př, příčinou jednoty hudebně illustrované povahy některé osoby jest stálé používání jistých motivů všude tam, kde ona osoba v popředí vystupuje. A to stává se právě tenkráte mnohem snadněji, když se užívání příznačných motivů přijímá za pravidlo, za princip; neboť opakuje-li se v celé zpěvohře nějaká dřívější melodie jenom jedinkráte, jest to arci vždy poněkud nápadné, nezvyklé, překvapné. Děje-li se však ono opětné poznávání jistých hudebních motivů pomocí pouhé (hudební) paměti — kdož může proti tomu něco platného namítati? Nezakládá se také celá architektonika hudby instrumentální jedině na hudební paměti posluchače? A neplatí něco podobného též o veškeré souvislosti díla básnického, zejména o umělecké stavbě dramatu? Ba, ani žádná melodická věta nebo perioda nebyla by možná, kdybychom u posluchače nepředpokládali (hudební) paměť.

Též se stanoviska čistě hudebního musili bychom se i tenkrát spřáteliti s »příznačnými motivy«, kdybychom nechtěli nahlížeti a připustiti, že má hudba zpěvoherní všemi svými prostředky co nejintensivněji illustrovati dramatickou báseň. Pokrok moderní hudby žádá rozhodně zcela jiné zásady uměleckého tvoření, nežli byly za dob, v nichž se vyvinovaly známé formy operního zpěvu. Bohatství prostředků umění hudebního

se rozmnožilo a stále ještě rozmnožuje spůsobem obdivuhodným; a s větším počtem přibývá prostředkům těm i větší rozmanitosti, pestrosti a různosti. Stupňovaná rozmanitost, pestrost a různost živlů hudebních vyžaduje však zároveň i stupňovanou jednotu celé skladby hudební, především ovšem, jedná-li se o dílo objemu a dosahu značnějšího, jako jest ku př. symfonie nebo skladba zpěvoherní.
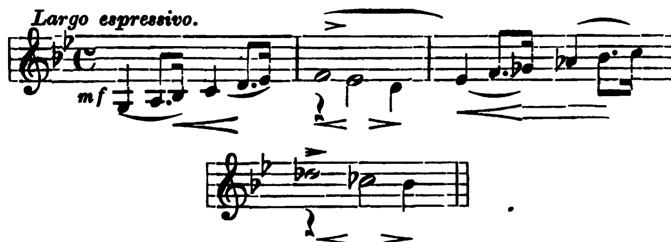
Tato zvýšená jednota musí však býti vnitřní, organická, musí se zakládati na příbuznosti a stejnorodosti hudebních ideí, vzájemně ze sebe se vyvinujících. Pouhé mechanické repetice celých dlouhých vět zde nestačí; musí se opakovati hudební myšlénka, třeba v tvaru změněném. A pak nesmí se jednota ta obmezovati jednotlivými částmi větší skladby, nýbrž musí opanovati dílo celé. Jednotlivé věty symfonie nebo jednotlivá jednání zpěvohry nesmějí ku př. býti samostatnými, uzavřenými tvary, které nanejvýš všeobecným naladěním svým (a to snad dosti povrchně) souvisí, nýbrž musí se tak určitě jeviti co části většího organismu, jako jednotlivé akty nějakého dramatu; jinak tvořily by jenom jakýsi cyklus uměleckých děl (»suitu« v pravém slova smyslu) a nikoliv jednotný, ústrojný celek. Co jest básnickému plodu jednota idey básnické, to jest plodu umění hudebního jednota základního thematu, základního motivu — a jednotě té musí tvořící umělec zůstati věren od začátku až do konce díla svého. Než každé opakování jisté čelnější hudební myšlenky musí ve zpěvohře jakožto uměleckém díle složitém býti i poeticky, t. j. dramaticky odůvodněno, a jen tenkráte lze mu přiřknouti plné právo, děje-li se souběžně a v plné shodě s opětováním jisté čelnější idey básnické — t. j. stávají-li se z oněch

základních themat a motivů hudební příznaky osob, situací, vůbec všelikých důležitějších momentů dramatických.[1])

Zdálo se mi býti záhodno, poukázati zde k této věci; neboť právě v »Daliboru« dostalo se snaze po větší jednotě jak dramatické tak i ryze hudební výrazu důslednějším použitím příznačných motivů, než se dosud v naší operní literatuře dělo, a právě na tuto novou »Wagnerianskou« stránku Smetanovy zpěvohry hledí se namnoze s nepřekonatelným předsudkem, nebo alespoň s jakousi nedůvěrou. Podívejme se nyní na některé příznačné motivy z »Dalibora« a na jejich upotřebení poněkud blíže.

* * *

V »Motivech z ‚Dalibora'«, jež Smetana sám jako druhou hudební přílohu těchto listů upravil, naznačen zřejmě »hlavní motiv« celé opery: jest to následující motiv z *g*-moll počínající, z něhož zde ovšem uvádím jen vrchní hlas prvních čtyr taktů:[2])



[1]) V oboru symfonickém, na poli instrumentalní hudby programní, dostalo se motivu příznačnému důsledného, klassického provedení již v Berliozově »Fantastické symfonii« (1828). Ale ve zpěvohře netěžil z něho Berlioz, nýbrž teprve Wagner.
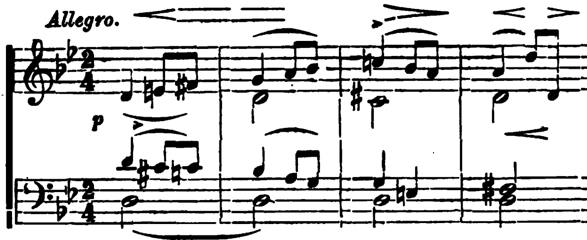
[2]) V tištěném klavírním výtahu na str. 3.

Toto místo nalézáme již v introdukci prvního jednání a setkáváme se s ním během zpěvohry ještě několikráte beze změny. Ale není to snad příznačný motiv některé určité osoby nebo situace, nýbrž spíše základní idey celého děje.

Ušlechtilá myšlénka hudební, zasmušilá sice, ale rázná, pohybující se v temných zvucích mollových, přece však jaksi zmužile a odhodlaně se stupňující (i melodickým směrem do výšky i dynamickým sesílením) musí zanechati dvojnásobně mocný a hluboký dojem, když se vyskytuje hned na samém počátku zpěvohry, dříve ještě, nežli se na jevišti jediné slovo proneslo, tedy v okamžiku největší napnutosti posluchačovy. Když pak nálada této hudební myšlenky jest vhodná, tragickému ději tak přiměřená, jako zde, musí se naší paměti tím lépe vštípiti a každým opakováním v průběhu prvního jednání (soudní to sceně, v níž se ortel nad Daliborem pronáší) srůstá vždy těsněji s naším interessem pro reka zpěvohry a jeho osud. Všechny pozdější narážky na tento motiv nalezají tudíž připravenou již půdu, a slyšíme-li jej ku př. v původní jeho formě opět na závažném místě třetího jednání — co dohru třetího výstupu, bezprostředně po opětném odsouzení Dalibora — tenkrát k smrti — účinkuje zajisté dojmem mohutným.

Hlavní motiv tento zůstává vždy jen v orkestru; jediné místo, kde se vyskytuje i ve zpěvném hlase, bylo by nanejvýš ono, kde (v prvním jednání) po rozkazu krále, aby Dalibor byl soudu předveden k osobnímu hájení svému, Milada pro sebe praví: »Mám jej snad zříti? Toť bratra vrah« atd. Kladu sem první čtyry takty dle klavírního výtahu (v nichž zpěv jde unisono s vrchním hlasem): [1])
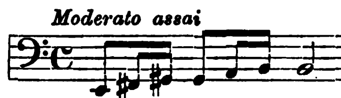
[1]) Kl. výt. str. 25.



Čtenář však poznává, že jest motiv již v prvních tonech poněkud změněn; nastupuje ku př. hned místo malé tertie velká *(fis)*. Též na současné upotřebení motivu toho v opáčném, sestupujícím směru (v levé ruce od *d* dolů), upozorňuji při této příležitosti, jakož i na použití jeho k rozličným formám orkestralního průvodu v mnohých jiných případech. Tak setkáváme se s ním v mezihrách Jitčina vypravování o Daliborově minulosti hned na začátku prvního jednání; zde ovšem počíná v *b*-dur:[1])



Podobně slouží co pouhá figurace instrumentalní před sborem zbrojnošů na začátku druhého jednání v bassech:[2])



Takových příkladů mohla by se uvésti ještě celá řada; ale vedly by nás příliš daleko a těchto několik

[1]) Str. 6. [2]) Str. 57.

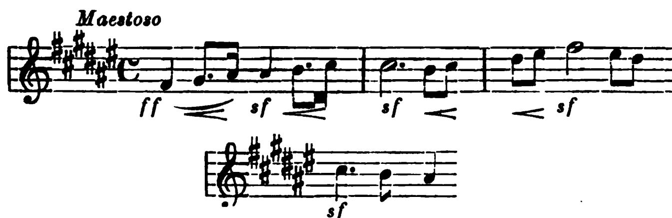
zajisté stačí, aby čtenář byl upozorněn, jak rozmanitým způsobem Smetana z onoho hlavního motivu těžil i ve smyslu čistě hudebních intencí.

Hledíme-li pak k jednotlivým příznačným motivům zpěvohry, poznáváme, že se opět z onoho hlavního motivu vyvinují, jako ze společného kořene. To platí alespoň o nejdůležitějších hudebních příznacích, t. j. o těch, které se týkají vlastního děje a hlavní osoby. Především jsou to ovšem motivy: Daliborův, Zdenkův a motiv osvobození.

Daliborův motiv zaznívá poprvé při vystoupení jeho v prvním jednání. Již slovy počátečního sboru »Udatný, slavný rek to byl« jsme jaksi připraveni na zjev bohatýrský — onen motiv, jímž orkestr provází vstup Daliborův, má opravdu nejrozhodnější ráz rytířský, pevný a smělý. Dojem, jejž tyto skvělé, téměř slavnostní zvuky činí, odůvodňuje nejen nadšení lidu pro Dalibora, leč i dramaticky důležitý velký obrat v duši Miladině. Zaražena a jako kouzlem jata praví hned při prvním pohledu na Dalibora: »Jaký to zjev, to netušil můj zrak«. Jedná se zde ovšem především o »zjev« rytíře; avšak současně zaznívající příznačný motiv sesiluje a dovršuje svým hudebním dojmem dojem vzezření zevnějšího, ano, účinkuje v tomto smyslu mnohem mohutněji, nežli maska herecká. Podobné náhlé a hluboké dojmy lze v dramatu hudebním vždy šťastněji podati, nežli v mluveném, které účinek viditelného zevnějšku svého reka nemůže tak vydatným způsobem stupňovati; dojem pak, jejž rek činí na posluchače, předpokládá tento zcela přirozeně i u všech v ději súčastněných osob. Zde v »Daliboru« byla ovšem záhada tím větší, poněvadž Milada v tomto jediném okamžiku přestává nenáviděti a začíná milovati; a

další děj ukazuje, že právě s toutéž horoucí náruživostí, s jakouž dříve byla vraha svého bratra nenáviděla, jej potom miluje. Co hudba učiniti mohla, to učinila; řekl jsem však již, že by v dramatickém podkladu zpěvohry mohla býti změna ta poněkud lépe připravena, a že se mělo zejmena vnitřnímu tragickému zápasu, v němž láska k Daliboru konečně vítězí, více místa popřáti, než se zde stalo. A zrovna takové duševní boje, tknou-li se přímo citu, jsou nejvhodnějším předmětem hudby dramatické — poukazuji jenom ke Quinaultově (Gluckově) Armidě. Také ona Rinalda z hloubi duše své nenávidí a v tom právě okamžiku, kdy ho vlastní rukou zavražditi chce, probouzí se v ní cit milostný; ale to děje se na konci druhého jednání a boj mezi láskou a nenávistí končí teprv jednáním třetím.

Než neodchylujme se příliš od vlastního účelu těchto řádek. Motiv Dalibora, z něhož zde cituji pouze začátek melodie: [1])
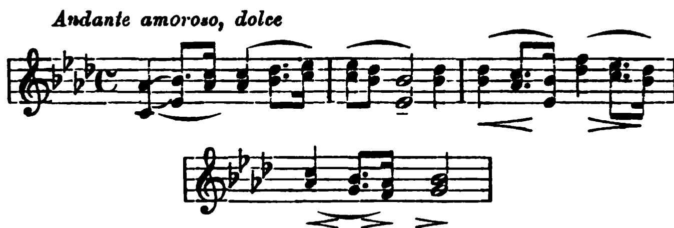


patrně nezapírá svůj původ z onoho hlavního motivu. Liší se však od něho již tím, že postupuje k tercii (z *fis* na *ais*, pak na *cis*) a nikoliv ku kvartě (z *g* na *c*, pak na *f* atd.); počíná se tedy rozvinovati na základě trojzvuku toniky, pevně a rázně. Motiv ten

[1]) Str. 27., v zkrácené formě str. 45.

opakuje se (v orkestru) velmi často, a sice, jak samo sebou se rozumí, vždy tenkráte, když záměr dramatický toho žádá, aby v posluchači vznikla živá vzpomínka na Dalibora, třeba by tento sám nebyl přítomen.

Motiv Zdenkův:[1])
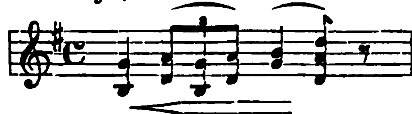


má první takt s motivem Dalibora společný, a jest vůbec celý povšechného rázu valně příbuzného, ač ovšem ne tak heroického a smělého, nýbrž spíše něžného, měkkého, více sentimentálního. Nestoupá jako onen hned z počátku odhodlaně až k oktávě, nýbrž vrací se opět a opět, a mešká s oblibou na něhyplném septimovém a nonovém akkordu dominantovém. Připomínáme-li si k tomu ještě různý způsob instrumentace (tam hlavně nástroje žesťové, zde housle), jakož i volbu tonin (tam *fis*-dur, zde *as*-dur), musíme zajisté přiznati, že příbuznost a zároveň zase protivu povah obou tak vroucnou láskou k sobě připoutaných přátel, jemného pěvce a odvážného bohatýra, nemohl Smetana lépe karakterisovati, než právě volbou příznačných motivů, melodického základu tak podobného, ale citového účinku tak rozličného. Poprvé jeví se motiv Zdenka v prvním jednání, když si Dalibor na svého drahého přítele vzpomíná; dříve přináší jej orkestr, pak jej zpívá Da-

[1]) Str. 31.

libor na slova: »Když Zdeněk můj ve svatém nadšení« atd. Z četných případů, kdy se motiv ten významně opakuje, uvádím zde toliko nejčelnější, jenž patří k nejkrásnějším čistě hudebním momentům celé zpěvohry. Jest to vidění, jímž počíná žalářní scena druhého jednání. Dalibor dřímá na svém tvrdém lůžku a ve snu jeví se mu Zdeněk hrající na housle. Po skvělé harfové kadenci nastupuje libozvučnost a vroucnost onoho motivu opravdu jako nějaký kouzelný sen; kdyby celá scenická úprava tohoto výjevu byla dokonalejší, musil by dojem býti arci dvojnásobný.
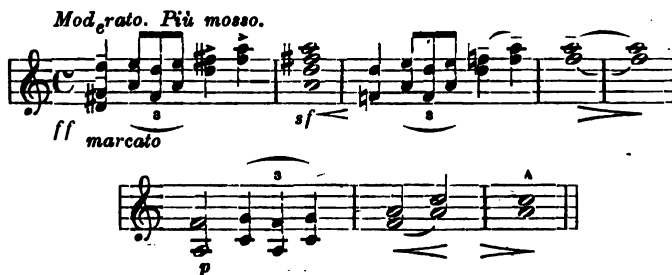
Třetí důležitý motiv z onoho hlavního do *g*-moll vyvinutý jest, jak bylo již naznačeno, motiv osvobození. Poprvé slyšíme jej na začátku prvního jednání. Lid jest při vší své sympathii s uvězněným Daliborem přece jen malomyslný, nemá pro něho jiného citu, než politování. V slabé dívce však, které se byl kdysi rytíř co opušteného sirotka ujal, vzniká jako sluneční paprsek probleskující skrze chmurná mračna myšlenka, osvoboditi ho: »Ze žaláře pokyne záře, již pádím na peruti větrové dál;« volá Jitka. Instrumentální průvod tohoto zpěvu, rozpadajícího se nadšeným rozechvěním zejména na počátku v krátké frase, jakoby v pouhé výkřiky, jimiž radostnou nadějí přeplněné srdce překypuje, jest založen na motivu: [1])



V tom poznáváme zajisté ihned základní myšlenku hlavního motivu celé zpěvohry, především pak ovšem

[1]) Str. 9., 52.

příbuznost s hudebními příznaky Dalibora a Zdenka, t. j. s oněmi proměnami hlavního motivu, v nichž melodie postupuje k tercii, ne ku kvartě, jako ve formě původní. Motiv osvobození počíná v čilém tempu a slabě; má cosi nad míru svěžího, rozhodného v sobě a dynamickým stupňováním jeho během zpěvu Jitčina stává se dojem i přímo unášejícím. Volba tohoto motivu jest zajisté velmi šťastná, avšak neméně šťastné také jeho zužitkování v další partituře »Dalibora«. Zde stůj jen jeden zajímavý příklad, jenž by vzhledem k zpěvoherní reprodukci zasluhoval zvláštního povšimnutí. V žalářní sceně druhého jednání přináší Milada Daliborovi housle a s nimi zároveň i nástroje, jimiž by mohl prolomiti mříž a tak cestu k svobodě sobě otevříti. Slova Miladina zvěstují mu svrchované štěstí: ta, která ho dříve nenáviděla, vzplanula nyní nejhoroucnější láskou k němu a podává mu zlatou svobodu. Hned po recitativu Milady opakuje se motiv osvobození (v orkestru) třikráte bezprostředně za sebou.[1]) Nejdříve nastupuje v plném orkestru a fortissimo v *d*-dur,



pak opětují jej v téže poloze pouze dřevěné dechové nástroje piano v *d*-moll, od těch jej konečně přejímají

[1]) Str. 109.
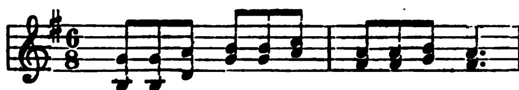
corni, opět piano, avšak v *f*-dur a rhytmicky dvojnásobně rozšířený. Z jakých intencí, zda-li z čistě hudebních anebo z poetických, skladatel motiv osvobození na tomto místě zrovna tak a ne jinak opakoval, na tom nemusí nám zde tak dalece ani záležeti; stačí prozatím, že motivu toho použil jako významné narážky v dramaticky důležitém okamžiku. Že se však motiv vyskytuje nejdříve v *d*-dur jako triumfální jásot, pak v *d*-moll jako zasmušilý rub onoho předčasného plesání, a konečně v *f*-dur v nižší poloze a ve volném širším pohybu, jako etherický výraz strastiplného klidu, jenž rozhosťuje se v duši tak hluboko v žal a bol pohřížené . . . to má snad hlavní příčinu tu, že chtěl Smetana prostě z *d*-dur skrze *d*-moll přijíti do *f*-dur následujícího dvojzpěvu. Pravím »snad«; neboť nechci sice skladateli imputovati všechny výklady, které si posluchač sám dělává, a připomínám, že jak v činnosti tvůrčího ducha uměleckého vůbec tak především v oboru hudby jest zajisté mnoho neuvědoměného, bezděčného, při čemž stěží lze mluviti o jakési zúmyslnosti nebo vypočítavosti, ale nechci zde také možnost určitého básnického záměru skladatelova na dobro vylučovati. Nechť ostatně věc má se tak nebo onak, velké důležitosti může podobný výklad nabýti vždy pro herce-zpěváka, ač pochopuje-li svou pravou úlohu. Dbá-li totiž, aby všechny své posuňky v souhlas přiváděl alespoň s vynikajícími momenty současné hudby, jest v plném právu, i když toto přispůsobování hry k hudbě činí na základě zcela subjektivních skladatelem snad ani netušených výkladů — samo sebou se rozumí vždy ve smyslu a v souvislosti celku dramatického. Tak stojí tu reprodukující umělec téměř na výši umění produktivního; on tvoří umělecké dílo

mimické jistou hudební skladbu vhodně provázející a počíná si při tom as podobně jako hudebník, jenž na základě svého vlastního pojmutí nějakého plodu básnického skládá k němu hudbu. Oba nalézají v cizím díle uměleckém podnět svého vlastního jinak samostatného tvoření. Dejme tomu — abychom se ku svému předmětu vrátili — že představitel Dalibora má pravé ponětí o své úloze a že ku př. ono opakování motivu osvobození na něho účinkuje dojmem shora naznačenému podobným. Co učiní? Při vyskytnutí se *d*-dur vzplane snad jako nadšenou radostí; neboť Milada právě mu zvěstovala, že mu kyne osvobození. Než, současně s nastoupením přitlumeného *d*-moll stane se i v mimice Daliborově obrat takořka z dur do moll: sklopí snad jakoby v předtuše svého osudu, s nedůvěřivým posuňkem svůj zrak, bude zamyšleně hleděti před sebe až — při zaznění lahodného *f*-dur — oko jeho obrátí se k Miladě (která by ovšem nesměla nepozorovati tuto náhlou změnu v Daliborově chování se). I kdyby věděl, že se mu nepodaří získati svobodu, že zahynouti musí v tmavém žaláři, naplnila by ho obětavá láska Miladina v tomto okamžiku zajisté nevýslovnou slastí — a citu tomu dá snad představitel Dalibora svým pohledem přiměřený výraz... Tak našel by herec-zpěvák přechod z živé dramatické situace k lyrickému dvojzpěvu, z radostného překvapení k něžnému naladění milostnému, právě jako skladatel moduloval z *d*-dur do *f*-dur. Účinek takové mimiky nemohl by býti než nejrozhodnější.

Uvedl jsem tento příklad, poněvadž jest markantní a poněvadž se právě zde zdál býti příhodným. Nemysli nikdo, že podobné požadavky jsou přepjaté nebo hledané. Jen touto úplnou shodou hudby a hry (k níž

každá partitura vážnějších intencí poskytuje více méně hojných příležitostí) lze docíliti ono zcela zvláštní kouzlo, jímž se hudební drama nad mluvené povznáší; a nestojí-li také reprodukce na pravé výši, nelze na přibližování se idealu zpěvohry — neřku-li na jeho uskutečnění — ani pomýšleti. — —

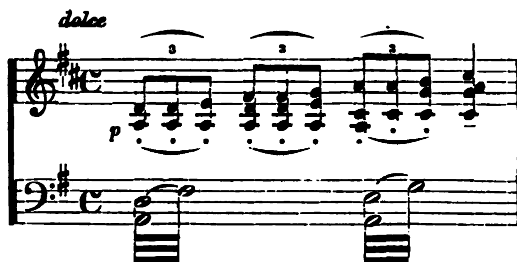
Kdo si vzpomene na začáteční takt motivů Dalibora a Zdenka, shledá také příbuznost jejich v následujícím zpěvu: »Ničím je mi život, co Zdeněk můj kles« (1. jednání) užitým motivem: [1])
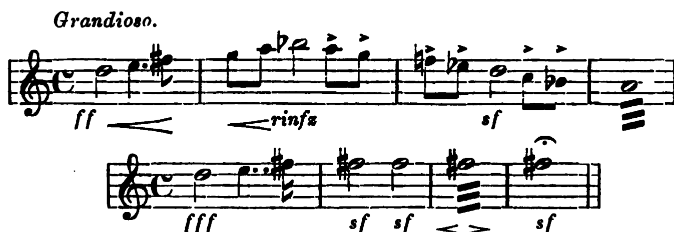


V druhém jednání ku konci druhého výjevu vrací se v orkestru tentýž motiv důmyslně na místě, kde Milada i žalářník Beneš se těší, jakou Dalibor bude míti radost, až housle dostane. U žalářníka jest to ovšem pouhý soucit s ubohým vězněm, ale Milada má již úmysl, donésti mu nejen housle, nýbrž i nástroje, sloužící k prolomení mříže a vyznati mu svou lásku; narážka na melodii, ve které Dalibor po odsouzení v prvním jednání byl vyjádřil svou úplnou beznadějnost a svou odhodlanost ku snášení všeho, co osud na něj uvaluje, dostává zde tedy zvláštní význam. Připravena jest ona narážka tímto podobným motivem, jenž terciové postupování ještě zřetelněji ukazuje: [2])

---

[1]) Str. 39.
[2]) Str. 95.



Nechci řadu příkladů, jak se na základě onoho hlavního motivu vyvinovaly netoliko důležité hudební příznaky, nýbrž i všeliké čistě hudební figury v orkestralním průvodu atd. zbytečně prodlužovati a poukáži jenom ještě ku konci zpěvohry. Dalibor klesl v boji s Budivojem a umírá; tu zaznívá v plných akkordech celého orkestru »Grandioso« a fortissimo:[1])
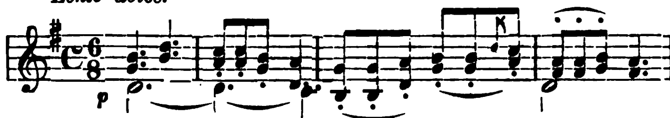


Začátek tedy v dur, jako při rytířském motivu Dalibora; avšak postup děje se zde hned v druhém taktu do kvarty, jako v motivu hlavním, a sice do *g*-moll. Dostoupiv karakteristické malé tercie (*b*) vrací se vrchní hlas melodickou měkkou stupnicí téže subdominanty zase dolů, a sice ještě pod počáteční *d*, načež po jednom taktu tremolovaného trojzvuku z *d*-dur (v kvintové poloze) následuje vlastní závěrek (tutti, fff).

[1]) Str. 163.

Tato poslední formule však (čtyry takty od konce), která sama o sobě ovšem není ničím zvláštním, ba jíž dosti zhusta se užívá, stává se právě zde významnou tím, co všechno předcházelo; neboť posluchač v ní opět slyší (rhythmicky rozšířený) začátek hudebního příznaku Daliborova, zpěvohra končí tedy narážkou na nejdůležitější motiv.

* * *

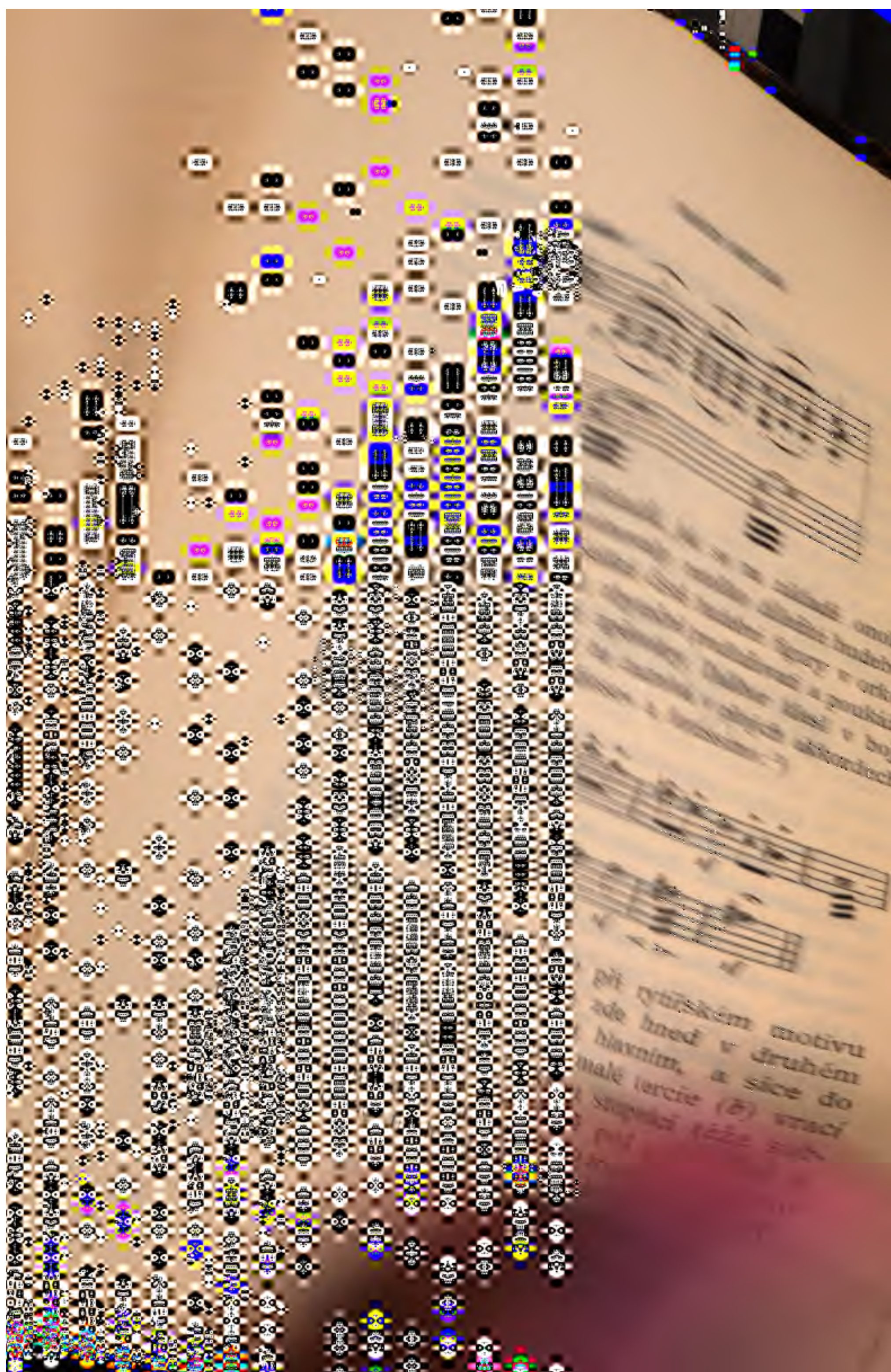
Nebude zajisté od místa, připojím-li hned zde poznámku, týkající se národního živlu v partituře »Dalibora«; neboť právě uvedená skupina motivů vyniká z valné části rozhodným rázem prostonárodním. Laskavý čtenář přehraj sobě »vstup Daliborův«, nebo »motiv Zdenkův«; zdaliž z melodií těch nevane tentýž duch, který vládne písněmi našeho lidu? Anebo pozorujme melodii Daliborova zpěvu: »Ničím je mi život« atd.: [1])



Není i zde prostonárodní ráz tak věrně podán jak si toho jen přáti můžeme? A neplatí-li totéž o následujícím sboru zbrojnošů na začátku druhého jednání (»Ba, nejveselejší je tento svět«), který při této příležitosti cituji, ačkoli vlastně nepatří do skupiny melodických tvarů z onoho »hlavního« motivu odvozených, o nichž se právě jednalo? [2])

---

[1]) Str. 39. [2]) Str. 57.



při vytištěném motivu
zde hned v druhém
hlavním, a sice do
malé tercie (b) vrací
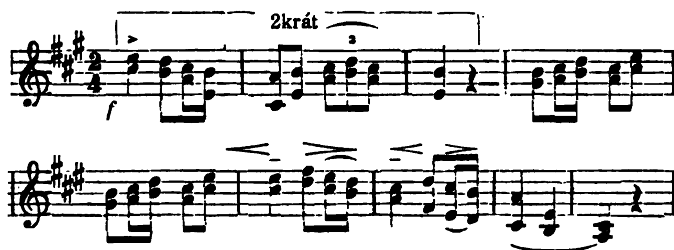
Tato poslední formule však čtyř...
která sama o sobě ovšem není ničím ...
dosti zhusta se užívá, stává se pouze zde »[illegible]
tím, co všechno předcházelo: neboť ...
opět slyší (rhythmicky rozšířený) začátek ...
příznaku Daliborova, zpěvohra končí tedy na ...
na nejdůležitější motiv.

* * *

Nebude zajisté od místa, připojím-li ...
známku, týkající se národního ...
»Dalibora«; neboť právě uvedená skupina ...
niká z valné části [illegible]odným razem ...
Laskavý čtenář přehraj sobě »vstup...
»motiv Zdenkův«; zdaliž z melodie ...
duch, který vládne písněmi ...
zorujme melodii Daliborova zpěvu ...
atd.:[1])



Není i zde ...
jak si toho jen ...
sledujícím sb...
Ba, nejvese...
...sti cit...
...ch ...
...ën...



Jest patrno, že byl zde netoliko pouhý melodický tvar, ale i celá stavba písní národních šťastně následovaným vzorem.

Avšak nejedná se zde vlastně ani o jednotlivá »čísla« jakéhosi prostonárodního rázu, o pouhé písně nebo sbory — ty nalezáme zde onde také v partiturách jiných skladatelů, ovšem že dosti sporadicky u porovnání s partiturami Smetanovými — nýbrž hlavně o to, jak oněch prostonárodních motivů při osnování celé zpěvoherní skladby bylo použito. Sbor zbrojnošů jest arci uzavřené číslo, jest společná pijácká píseň, která se v dalším průběhu zpěvohry nepotřebuje opakovati. Než melodie Daliborovy právě uvedené písně v *g*-dur (»Ničím je mi život«) vrací se, jak známo, již alespoň jednou na významném místě, a motivy Dalibora a Zdenka, jehož i různými proměnami jich a narážkami na ně jest celá zpěvohra téměř protkána. Samo sebou se rozumí, že tím spůsobem dostává se pak onoho prostonárodního rázu netoliko tomu neb onomu j e d n o t l i v é m u z p ě v u, nýbrž zároveň i c e l k u z p ě v o h e r n í m u; neboť nejsou pak jakési prostonárodní melodie jenom do partitury mechanicky v l o ž e n y, nýbrž s r ů s t a j í s ní v j e d n o t n ý, ž i v ý o r g a n i s m u s a prostonárodní ráz hudebního příznaku

stává se tak permanentním. Či máme snad nazvati nějakou docela v Meyerbeerovském nebo v Gounodovském nebo ve Verdiovském slohu napsanou operu již tenkráte národní, když v ní jest jeden sbor nebo jedna píseň rázu prostonárodního? Právě ten kacéřovaný »wagnerovský« směr, jenž důsledně používá v celé skladbě motivů příznačných a narážek na ně, jest stokráte schopnější, aby byl východiskem našeho snažení, směřujícího k idealu pravé národní zpěvohry, nežli ku př. onen oblíbený eklekticismus moderní »velké opery« francouzské, zejména Meyerbeerovské. A proto také rozhodně tvrdím, že Smetanův »Dalibor« ne snad na vzdor »wagnerisujícímu« směru svému, nýbrž právě následkem tohoto směru (rozuměj zde hlavně důsledného používání hudebních příznaků a náražek) má více prostonárodního rázu do sebe, než kterákoliv jiná vážná zpěvohra česká.

Co se přímého napodobení našich prostonárodních písní týče, zastával jsem již několikráte náhled, že se formy ty hodí pro zpěv jenom v lyrických místech a sice jen tenkráte, žádá-li zároveň básnický podklad zpěvohry jakýsi ráz »prostonárodní«. Vzhledem k librettu »Dalibora« bylo také již na počátku těchto řádků naznačeno, že na Smetanovi žádalo jednak vážný, přísný sloh hudební, který by se dovedl povznésti k výši tragického pathosu, jinak ale zase rozhodný ráz prostonárodní, který by dojmem svým odpovídal pověsti, v lidu našem žijící. Zároveň bylo i tvrzeno, že Smetana oběma těmto požadavkům látky své vyhověl tak dalece, jak dalece to při tvoření zcela nového genru vážné národní zpěvohry vůbec možno bylo.

Že Smetana svým zpěvním melodiím opravdu jenom

v lyrických místech dal uzavřené formy písní prostonárodních, že ve vlastním dramatickém dialogu užil toliko motivů z oněch písní, netřeba zajisté teprvé šíře dokládati. Než i v tom, které osoby a které situace ilustroval hudbou rázu prostonárodního, zejména tedy, při jakých příležitostech užíval hudebních příznaků prostonárodních, osvědčil se skladatel »Dalibora« co umělec důmyslný a důsledný. Jestliže totiž libretto samo příliš malou váhu kladlo na prostonárodní pověst o »Daliboru«, napravil to komponista, jak jenom mohl, svou hudbou. Že nemohl ku př. pijáckému sboru v druhém jednání dáti jinou melodii, než docela prostonárodní, rozumí se samo sebou; jeť to scena lidu. Vzpomeňme si však, které příznačné motivy jsou v partituře nejnárodnější; zajisté budou to motivy Dalibora a Zdeňka. Obě tyto postavy dohromady jsou vlastně hrdinou naší pověsti; neboť rytíře = hudce Dalibora, o němž si lid vypravuje, rozpoltil libretista v rytíře Dalibora a hudce Zdeňka. Vynikají-li tedy hudební příznaky právě těchto postav nepopíratelným rázem prostonárodním, jest tím i zachováno z prostonárodního rázu pověsti, co se vůbec ještě zachovati mohlo. A volil-li Smetana pro Dalibora a Zdeňka tak příbuzné, ano i stejně počínající motivy, dokázal tím dále, že chtěl alespoň hudební páskou jaksi v souhlasu s národní pověstí v jedno spojiti rytíře a hudce, jež byl librettista proti tomuto názoru libovolně představil jako dvě rozdílné osoby.

Ostatně spatřuji neposlední důkaz toho, jak dobře si byl Smetana vědom, že zde národní živel hlavně v pověsti sídlí, v onom důrazu a vzletu, který vložil do hudby ke slovům žalářníka Beneše: »Který pak Čech by hudby neměl rád.« Nesmíme totiž zapome-

nouti, že se průpověď ta vyskytuje v okamžiku se stanoviska pověsti nejdůležitějším: v druhém výjevu druhého jednání, kdy žalářník Miladě sděluje, že má doma staré housle, které chce dáti uvězněnému Daliboru. Stůj zde v klavírním výtahu dotčené místo, které české posluchačstvo zajisté nikdy nezůstaví chladným, nejsouc žádnou za vlasy přivlečenou tendenční narážkou, nýbrž velmi dobře odůvodněnou pointou: [1])
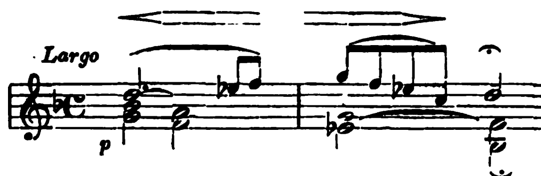
Moderato.

Kte - rý pak Čech
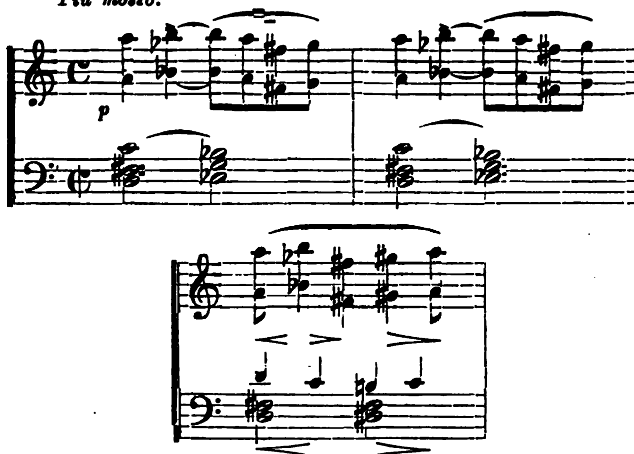
— by hu-dbu ne - měl rád!

[1]) Str. 87.

Navraťme se po této odchylce opět k příznačným motivům partitury »Dalibora« a všimněme si především oné skupiny motivů, která přidělena jest Miladě. Před jejím vystoupením v prvním jednání vyskytuje se bezprostředně po ukončení řeči královĕ hudební frase, která se během zpěvohry na příhodném místě ovšem opakuje: [1])
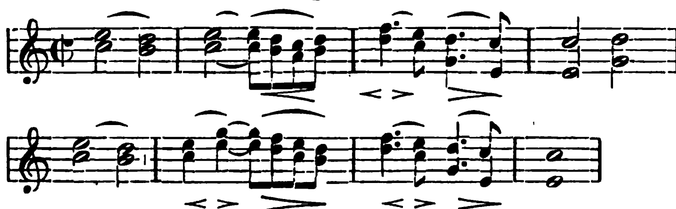


S bolnou elegickou náladou těchto zvuků kontrastuje pak velmi účinně motiv, jenž hned na to následuje: [2])
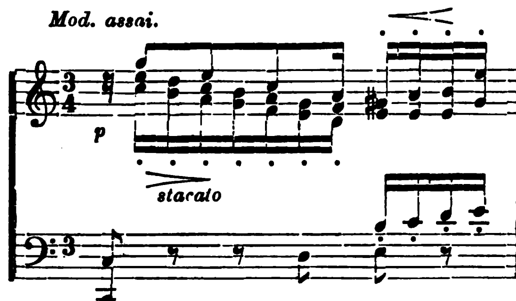


[1]) Str. 15. [2]) Str. 15.

Jeho rozhodný, vášnivý ráz, jakož i neustálé urputné stoupání do výšky karakterisují velmi dobře napnutost pomsty chtivé mysle Miladiny a plní posluchače téměř nedočkavostí, tak že po krátké harfové kadenci (při níž se Milada již objevuje na jevišti) budí ovšem dvojnásobnou pozornost tento další Miladin motiv:[1])



V něm spatřujeme zase nevýslovnou tíseň hlubokého žalu, zejména když se dále v c-moll opakuje. Sem patří konečně i motiv Milady, přistrojené za lyrníka; setkáváme se s ním hned v první sceně druhého jednání, kde se o Miladině budoucí přetvářce teprve vypravuje:[2])
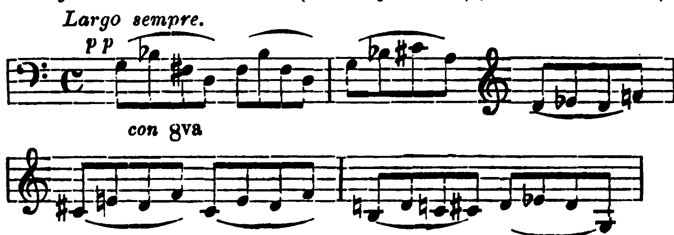


Nejšťastnější jest použití všech těchto motivů v druhém jednání. Uvedl jsem tyto příznaky, k nimž by se

[1]) Str. 16. [2]) Str. 65.

snadno mohla připojiti ještě celá řada jiných, jenom abych poukázal k tomu, jak rozmanitým, vždy vhodným, pregnatním způsobem karakterisoval Smetana postavu Milady, nechť již bolem nad ztrátou bratra svého sklíčenou, nechť vášnivou touhou po pomstě rozjařenou, nebo konečně v jednoduchém přestrojení do vězení se vkrádající; neboť právě u vynalézání takových kratších, při tom zcela určitě naladěných a úsečně karakterisujících motivů příznačných jeví se nejlépe skladatelova dramatická živost a síla.
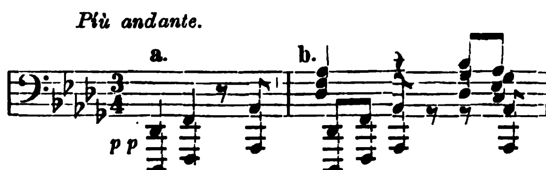
Jak šťastně ostatně Smetana umí posluchače jedním rázem a prostředky poměrně dosti jednoduchými naladiti, viděti lze ještě na mnohých místech, z nichž se zde jen dvou velmi významných mimochodem dotýkám. Krátký úvod a první výstup zpěvohry (sbor lidu a Jitka) uvádějí nás, co se nálady týče, okamžitě »in medias res«, ana nepředchází žádná ouvertura, která by nás na dojem ten připravovala. Kdyby se tato scena lidu podávala v poněkud přiměřenější úpravě a zvláště kdyby sbor rozvinoval detailovanější hru, bylo by teprvé zjevné, že patří rozhodně k nejlepším momentům celé zpěvohry. Místo to vyniká hlavně výtečnou orkestrací, která jest vůbec jak známo jednou z nejpřednějších vlastností každé Smetanovy partitury. Druhý příklad, o němž pomlčeti nechci, jest úvod sceny na dvoře žalářním (druhé jednání); začíná takto: [1])
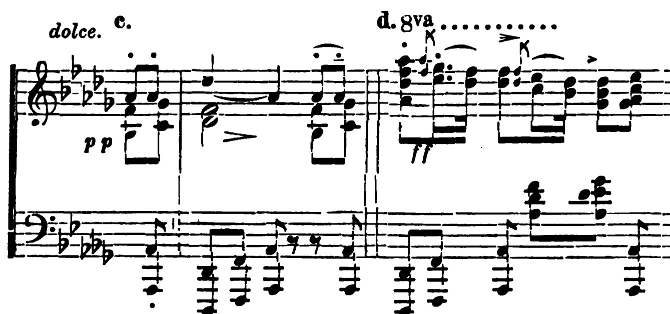


[1]) Str. 76.

Tentýž motiv provází pak také žalářníkův zpěv: »Ach, jak těžký žalářníka život jest atd.«; mrtvý hrůzyplný klid vězení vane zde z každého tonu, tak že by sotva bylo možno, nalézti pro tuto scenu nějakou vhodnější lokální barvu.

Konečně zmíním se ještě o jednom vynikajícím hudebním příznaku: o motivu krále Vladislava. Vyvinuje se z jednoduchého v nejhlubší basové poloze pianissimo proneseného motivu (a):[1])



obohacuje se zponenáhla novými živly harmonickými a melodickými (b a c) a stupňuje se i dynamicky neustále, až konečně vystupuje v mohutném fortissimo, v plném orkestru s nádherou opravdu královskou (d).[1])



[1]) Str. 11. [2]) Str. 11.

K tomu ke všemu vstupují pak ještě pádné akordy zvučných trub na jevišti. S tohoto vrcholu však motiv zase pomalu sestupuje a vrací se konečně k oněm skromným zárodkům, z nichž byl tak skvěle, bohatýrsky vyrostl.

* * *

Nebylo účelem těchto řádků, podati jakýsi zevrubný, snad dokonce kritický rozbor Smetanovy zpěvohry. Na takový byly by ovšem velmi kusé; neboť o mnohém překrásném a důležitém momentu nebylo zde ani zmínky. Poukazuji jen k velkolepé žalářní sceně druhého jednání. Jednalo se pouze o to, aby bylo ukázáno, co v »Daliboru« jest »wagnerovského« a co »národního«. Předvedl jsem čtenáři hlavní »příznačné motivy« partitury, poněvadž právě v těch spočívá oboje: »Wagnerianismus« i »národní ráz«. Důsledné užívání hudebních příznaků jest jediný moment, v němž se Smetana rozhodně přidal ku směru německého reformátora zpěvohry; viděli jsme ale zároveň, že zrovna těmito hudebními příznaky a narážkami na ně dostalo se do skladby více a organičtějších živlů prostonárodních, nežli se jimi honositi smí kterákoliv jiná vážná původní zpěvohra naše.[1]) Mimo to však Wagnerův princip hudebního dramatu ne-

[1]) Že příbuznost nejčelnějších a nejhojněji užívaných příznačných motivů z jednoho základního tvaru vyvinutých (srov. zde str. 240—242), která thematickou jednotu »Dalibora« činí významnou a zajímavou i u porovnání s Wagnerem, není pouhá nahodilá vlastnost této jedné opery, ukázalo se ovšem teprve dalším postupem tvoření Smetanova. Ba mistr sám později (1878) k této zvláštnosti svého slohu dramatického poukázal u příležitosti »Tajemství«, jehož »takořka celá stavba zbudována jest« ze dvou hlavních motivů, totiž z motivu »tajemství« a z Kalinova (T. II. 67.).

přišel k platnosti. Deklamatorní sloh nalézáme jenom na jednotlivých místech, celkem převládá stanovisko absolutně hudební: nejen orkestrální čísla, ale i zpěv mají většinou ještě uzavřené formy písně, arie, atd. Že měl Smetana závažné důvody, proč tak jednal, řekl jsem již dříve, a vytknul také význam »Dalibora« jakožto zpěvohry tvořící přechod z dosavádní formalně-hudební »opery« — ne snad k pouhému napodobení německého hudebního dramatu Wagnerova, nýbrž — k uskutečnění onoho idealu národního hudebního dramatu českého, jaký si byl Smetana sám utvořil, ovšem na základě moderním.

Co se deklamace týká, může se sice Dalibor kterékoliv jiné původní zpěvohře při nejmenším vyrovnati; avšak úplně správná zde přece ještě není. Skladatel jest si toho sám nejlépe vědom a proto dbal již při skládání svého následujícího čísla »Libuše« co nejsvědomitěji o dokonalou, bezúhonnou českou deklamaci. Tak učinil Smetana i v tomto ohledu první krok na dráze k reformě našeho národního zpěvu dramatického; neboť v »Libuši« uslyšíme poprvé navezkrz správně deklamovanou, nijak nezohyzděnou češtinu na jevišti zpěvoherním. Doufejme, že se to stane co nejdříve!

(Dalibor, 14. února — 28. března 1873.)

IX.

Z HUDEBNÍHO BOJIŠTĚ LET SEDMDESÁTÝCH.

V letech 1870 a 1871 měl jsem styky s Pokrokem; psával jsem pro jeho feuilleton rozličné články o umění výtvarném. Vím odtud bezpečně, že Pivodovy útoky na Smetanu v hudebních referatech toho listu mnohým členům redakce byly proti mysli. Ale Pivoda v rozhodujících kruzích staročeských požíval příliš velké vážnosti, tak že přes to seděl dlouho pevně v sedle recensentském. Teprve koncem roku 1871 je opustil — bližší podrobnosti o spůsobu, jímž se to stalo, nejsou mi známé. V lednu 1872 čtly se v Pokroku již operní zprávy Smetanovi příznivější a od začátku února převzal jsem konečně hudební rubriku (v následujícím měsíci pak i činoherní referat) já.

Tím byla na prospěch věci Smetanovy získána důležitá posice v denním listě, a to právě v tom, odkud poslední dobou ozývalo se nepřátelství nejrozhodnější. Nicméně však obrat ten neznamenal zatím ještě vítězství, nýbrž spíše naopak širší rozvinutí bitevní čáry. Pivoda totiž uchýlil se ihned do Osvěty a již v únorovém sešitu 1872 uveřejnil onen článek »Některé myšlenky o české opeře«, jehož obsah z velké části byl již shora naznačen.

Ale současně stihlo Smetanu ještě něco: byl mu uštědřen pravý danajský dar dlouho žádanou »reformou v umělecké správě divadelní«, která J. J. Kolárovi svěřila samostatné řízení činohry, Smetanovi pak »neobmezené vedení zpěvohry«. Tato změna zvýšila jen zodpovědnost kapelníkovu, ale skutečné moci přidala mu pramálo. »Neobmezenost« vlivu jeho byla a zůstala na papíře; ve skutečnosti měl i nadále ve všech důležitějších věcech ruce vázané tím, že každé zvýšení vlivu uměleckého přirozeně předpokládá i přiměřené zvýšení vlivu na finanční správu divadla — a toho zde nebylo. Summy, jimiž kapelník disponovati mohl o své ujmě, tedy opravdu »neobmezeně«, byly tak směšné malé, že samostatně nemohl na př. ani vydati několik zlatých na opsání roztrhaných not, ani uděliti zasloužilému členu personalu sebe menší zvýšení platu. Ve všem pak, cokoliv zamýšlel nového, musil v úvahu bráti zprávy pokladníkovy, jejichž výsledky v očích valné části Družstva divadelního přimlouvaly se jen za pilné pěstování operetty a frašky v Letním divadle na hradbách (asi tam, kde nyní jsou Čelakovského sady) nebo za pohostinské hry vynikajících operních zpěváků a zpěvaček cizích. Ukázalo se, že na začátku let sedmdesátých umělecké zájmy a záměry Družstva nenesly se mnohem výše, nežli před tím bývalo za podnikatelů soukromých; pokud jevil se skutečný pokrok i na tom poli — a zajisté, že jevil se, třeba ne ve všem — byl zásluhou umělců výkonných a v opeře na prvním místě ovšem zásluhou Smetanovou. Mnoho však, velmi mnoho zbývalo ještě činiti — o leccos z toho Smetana se již ani nepokusil, když byl přesvědčen o holé nemožnosti zdaru. Ze situace té těžili odpůrci Smetanovi vydatně.

Všechno, co české opeře vytknouti se dalo právem či neprávem, připisováno na účet Smetanův dvojí křídou. Pivoda učinil začátek ve své zprávě o minulé zimní saisoně zpěvoherní v červencovém sešitu Osvěty 1872. Neustále dovolával se »úplné«, »neobmezené moci« Smetanovy, jakožto vrchního správce opery.

Tyto a jiné ještě křivdy Smetanovi činěné vyžadovaly odpověď. Procházkova první myšlenka byla dáti ji zase v Osvětě. I učinil k tomu cíli nějaké kroky, ale Osvěta žádné polemiky, žádného odmítnutí nebo ohražení nechtěla přijmouti, poněvadž prý nebylo by se to shodovalo se zásadami, jimiž se redakce řídí. Napsal jsem tedy odpověď na oba Pivodovy články do Hudebních Listů, a to odpověď velmi zevrubnou, poněvadž bylo nezbytné šíře vyložiti obecenstvu některé důležité věci zásadní.[1]) Proto řekl jsem již jednou, že ony dvě stati v Osvětě sluší považovati za vlastní zahájení polemického ruchu, jenž pak po několik let zmítal naším světem hudebním. Nyní však dodávám, a sice s důvodným důrazem, že jako dosud i nadále útočnou bývala z pravidla strana Smetanových odpůrců, kdežto my jsme zůstávali v defensivě, která nás arci plnou měrou zaměstnávala. Vizme jen tato data: Smetana již na začátku r. 1870 musil se hájiti proti Pivodovým referatům; Hudební Listy na jaře 1871 paušalně odpověděly článkem »Wagneriana« na další řadu referatů těch; na první článek Pivodův v Osvětě 1872 nebyla s naší strany dána odpověď, ale druhý si ji vynutil; a rovněž i další moje větší polemické stati »Kde jsme, kam nechceme se dostati?« a »Slovo v čas«

[1]) Tohoto svého článku »Také některé myšlenky o české opeře«, otištěného v srpnu a září 1872, užívám k přítomnému vypravování ovšem i leckde tam, kde do slova ho necituji.

v Daliboru 1873, »Několik poznámek o českém slovu a zpěvu« 1875 byly jen přímé odpovědi na to, co přinášel tehdy list Pivodův. V drobnějších zprávách arci střílelo se stejně sem i tam — ale i to dělo se hlavně teprve od onoho okamžiku, v němž Smetana nucen byl rozloučiti se s kapelnictvím.[1])

Není možno popřáti zde polemikám let sedmdesátých tolik místa, kolik by vyžadoval jen poněkud úplný obraz té zajímavé směsice názorů a návrhů, rad a tužeb, které se všemi směry křižovaly — arci dnes již jen historicky zajímavé. Přece však musím poukázati alespoň k některým důležitějším zjevům, týkajícím se umělecké činnosti Smetanovy.

Hned začátek »Některých myšlenek« Pivodových zajímá nás tím, že připomíná Smetanovy feuilletony z r. 1864, ovšem jenom svým zevnějškem; neboť podstata snah Smetanových směřovala docela jinam. V Osvětě tedy čteme: »‚České‘ opery v pravém a jedině oprávněném slova smyslu bohužel ještě není. Či smíme snad honositi se ‚českou operou‘ již proto, že v budově českého divadla podávají se českému obecenstvu pomocí pěvců české národnosti díla německého, vlašského anebo francouzského původu a rázu? Myslím, že ne.« Je to neuvědomělý vliv Smetanův anebo schválná proti němu namířená reminiscence? Alespoň dále praví Pivoda zcela klidně, jako by se od r. 1864 do 1872 pranic nebylo změnilo: »‚Česká‘

[1]) Také o pěvecké škole Pivodově z počátku v Hudebních Listech Procházkových psáno s největší zdrženlivostí a přijímány o ní i zprávy dosti lichotivé. Teprve když Pivoda oním článkem v Osvětě veřejně dal na jevo, k jak vysokým cílům spěje jako učitel zpěvu, podrobil jeho methodu a jeho celé počínání si na poli tom zkušený odborník Jindřich Pech zasloužené kritice.

opera na svého tvůrce ještě čeká. Tímto stane se mezi českými skladateli patrně jen ten, jehož velenadaný duch v úzkém spojení s horoucí a čistou láskou k národu a vlasti nevyhledává než oslavení a zvelebení všeho, co jest národní.« Tak smělo se psáti po »Braniborech«, po »Prodané nevěstě«, po »Daliboru«! Víme již, že odsoudiv »Dalibora«, Pivoda neváhal okázale odvolati všechno to, co kdysi o Smetanově povolání státi se tvůrcem české opery byl napsal; neboť Smetana prý — nechce jím býti. Ale za poznamenání stojí ještě výrok, že vina spadá zde i na — řiditelstvo divadelní, které nemělo »připustiti, aby šťastný skladatel ‚Prodané nevěsty' spustil se dráhy tak mnohoslibné«, a spíše »k tomu tlačiti, by také vyšších kruhů látky illustroval hudbou českého rázu«. Jak malé porozumění měli odpůrci Smetanovi i pro ty krásné cíle, které umění našemu sami kladli, viděti lze z toho, že ihned byli slepí a hluší, jakmile krok vedoucí k cílům těm učiněn byl Smetanou.

Nejinak bývalo to i s repertoirem. Za Maýra vládla opera italská a zanechala ve vkusu českého obecenstva takové stopy, že s nimi zápasil později nejen kapelník Smetana, ale i skladatel. »Dalibor« byl by r. 1868 zajisté zcela jinak přijat býval, kdyby nebylo obecenstvo tonulo v jednostranných tradicích vlašských, kdyby nebylo výkon slavné zpěvačky vlašské považovalo za vrchol a vzor všeho umění operního a zároveň i za pravé měřítko zpěvoherní skladby: co dokonale neodpovídalo a ovšem odpovídati ani nemohlo onomu způsobu zpěvu a hereckého podání, jenž vyvinul se přirozeně z povahy vlašské opery první polovice XIX. stol., zdálo se býti nezpěvné, nehudební, vůbec neoperní. Tím nejvíce utrpěly vážné, moderní snahy našeho

umění vlastního, jež spočívajíc na základech docela jiných, než ona starší opera vlašská, nepočítalo s methodou a manýrou dramatického zpěvu italského. Proto Smetana těžisko cizího repertoiru z italské opery nenáhle přesunul na francouzskou a tím dodal mu i rázu modernějšího (hned mezi novinkami prvního roku byl Gounodův »Faust«, po němž za dva roky následoval téhož »Romeo«). Vedle toho hleděl ovšem i klassické opeře německé zjednati patřičný podíl v repertoiru. Ale každý takový pokus jeho narážel na odpor. Když v únoru 1869 poprvé dávána Spohrova »Jessonda«, referent Politiky *V. V.* (dr. Václav Linhart) rozhorleně protestoval proti tomu řka, že se to rovná »zradě na zájmu českého umění«; když rok na to uveden na naše jeviště Beethovenův »Fidelio«, nazval to Pivoda v Pokroku pochybením, poněvadž prý naše divadlo má býti »ústavem zasvěceným výhradně duchu národnímu«, a když na jaře 1872 došlo konečně na Gluckovu »Ifigenii v Aulidě«, zle odpykal za to Smetana, poněvadž dávána byla — v úpravě Wagnerově. Těch 15% německých (a klassických) oper v repertoiru za kapelnictví Smetanova bylo hříchem na národním umění, svědčilo o tom, že divadlo naše slouží »cizotě«, že v něm vládne, jak kdysi v Pokroku napsal Pivoda, »duch povahy německé« — ale o 25% téhož druhu oper v repertoiru prvního kapelnictví Maýrova (1862—1866) se mlčelo. Ba titíž lidé, kterým 23% původních oper v repertoiru doby Smetanovy nestačil, kteří na divadle žádali »výhradní zasvěcen duchu národnímu«, hned na to velebili dobu Liegertovu jako »periodu nejvyššího rozkvětu opery české, kdež stále jen co nejlepšího předvádělo se obecenstvu«, vzpomínajíce si celé řady proslulých hostů, kteří v ope-

rách italských a francouzských zpívali vlašsky, francouzsky nebo i maďarsky,[1]) velebili tu dobu Liegertovu, jejíhož uměleckého ducha jsme svého času dostatečně poznali a o níž také víme, že Smetanu marně nechala čekati na provedení »Braniborů«.[2])

Od prvního Pivodova vystoupení proti Smetanovi r. 1870 zůstalo žalobou důsledně opakovanou i to, že Smetana v repertoiru křivdí svým kollegům, ostatním skladatelům českým. Nepatrné příběhy divadelní se zveličovaly a k tomu křivě vykládaly, klepy se šířily a nepravdy se vymýšlely — všechno to je příliš malicherné pro toho, kdo znal povahu Smetanovu; ale sloupce listů jemu tehdy nepřejících obsahují tolik skrytých narážek a přímých obvinění v směru tom, že zde poukázati musím k té instanci, která neuprosně zjeví pravdu, k cifře statistické. Již jednou ukázal jsem, že na začátku r. 1870 neprávem vytýkáno Smetanovi zanedbávání oper ostatních českých skladatelů. Nyní vizme, jak se věci mají vzhledem k celé kapelnické době jeho, t. j. od sv. Václava 1866 až do podzimku 1874.

V těchto osmi letech dávaly se dohromady 223krát opery českého původu. Z představení těch 74 připadá na Smetanu, t. j. 33·2%, tedy právě asi třetina. Ale 48 představení (21·5%) náleželo »Prodané nevěstě«, která skutečně stála jaksi »hors concours«; na ostatní tři opery Smetanovy (»Branibory«, »Dalibora«, »Dvě

---

[1]) Pivodovy Hudební Listy v životopise Mayrově, 1874, str. 189.

[2]) V Pivodových Hudebních Listech na začátku 1874 č. 5—10. činěny pokusy sprostiti Mayra vší viny na tom, že provozování první opery Smetanovy kladeny tolikeré překážky. Sám Mayr u příležitosti té pustil se do polemiky se Smetanou. Ale poslední slovo Smetanovo v Daliboru 1874 č. 12. pokusy ty nadobro zmařilo.

vdovy«) zbylo všeho všudy 26 představení (11·7%). Pamatujme si tuto cifru a srovnejme s tím počet představení ostatním českým skladatelům věnovaných (a příslušný podíl procentualní). Čtyry opery Šeborovy (»Templáři«, »Drahomíra«, »Hus. nevěsta«, »Blanka«) měly na př. 45 představení (22·2%); dvě opery Bendlovy (»Lejla« a »Břetislav«) 19 představení (8·5%); dvě opery Rozkošného (»Mikuláš« a »Svatojanské proudy«) 28 představení (12·5%); jedna zpěvohra Blodkova (»V studni«) 30 představení (13·5%); jedna zpěvohra Hřímalého (»Zakletý princ«) 15 představení (6·7%). Již z toho vidíme, že opery Smetanovy (mimo »Prodanou nevěstu«) poměrně méně se pěstovaly, než opery Šeborovy, Bendlovy, Rozkošného, Blodkova a Hřímalého — a právě k těmto skladatelům odpůrci Smetanovi nejraději poukazovali jakožto k utiskovaným! Ještě výmluvnější jsou číslice některých z právě jmenovaných oper se týkající, uvážíme-li zároveň počet roků divadelních, po které byly za Smetany na repertoiru. Mělať během osmi let: »Prodaná nevěsta« 48 představení, »V studni« 30, »Drahomíra« 19, »Braniboři« jen 8; během sedmi let: »Husitská nevěsta« 19, »Lejla« 15, »Dalibor« jen 11; během čtyř let: »Svatojanské proudy« 19; během tří let: »Zakletý princ« 15; »Dvě vdovy« jako novinka dávaly se během asi půl roku ovšem 7 krát. Snadno vypočítati si, kolikrát průměrem každé dílo provedeno za rok: hned po »Prodané nevěstě« přicházejí »Zakletý princ« a »Svatojanské proudy«, za to »Dalibor« a »Braniboři« jsou posledními v řadě.[1])

[1]) Samo sebou se rozumí, že zde při zevrubném porovnávání se zpěvohrami Smetanovými stranou zůstaly ty jednotlivé opery jiných skladatelů, které neměly tolik životní síly, aby se udržely na repertoiru, tak že po třech nebo čtyrech představeních na vždy z něho zmizely.

Arci již Pivoda ve své polemice se Smetanou opatrně otevřel si zadní dvířka: zpěvohry jiných skladatelů dostávají prý se na repertoire jenom nátlakem veřejného mínění; to přece znamená, že děje se to měrou právě jen vynucenou, tedy nejmenší, nikoliv dostatečnou a spravedlivou. Mayr byl tak neopatrný, že výtku tu opakoval, když na začátku r. 1874 hájil se proti výčitce, že prvním operám Smetanovým nepřál; pravil totiž, že se »teď kromě ‚Prodané nevěsty' žádná původní opera nedává — aspoň ne bez důtklivé žádosti žurnálů«.[1]) Za několik měsíců stal se Mayr sám ředitelem; mohlo se tudíž očekávati, že pak dle zásluhy ostatním naším skladatelům dopřáno bude více místa v repertoiru, nežli mívali za Smetany. Ale stal se pravý opak: Mayr pěstoval domácí literaturu zpěvoherní mnohem méně vydatně, než před tím Smetana. Hned v prvním roce vlády jeho 1874/5 klesl úhrnný počet provozovaných českých oper na 10, tedy pod nejmenší míru kaceřovaných let předcházejících (15 v roce 1872/3), a k největšímu počtu 47, jenž domácí produkci představoval za Smetany roku 1867/8, Mayr vůbec nedospěl, ovšem kromě jediného roku 1880/1, jehož 58 představení českých zpěvoher dostatečně vysvětlují přípravy k otevření Národního divadla. Jestliže přes to průměrný podíl české produkce zpěvoherní v celém repertoiru Mayrově vzrostl na 30·3%, tedy skoro o 8% u porovnání s dobou Smetanovou, vysvětluje se to prostě tím, že počet zpěvoherních před-

[1]) Během půlletí až do dne, kdy tato slova byla vytištěna (od začátku září 1873 do 5. března 1874) dávaly se z domácích oper: »Husitská nevěsta« čtyřikrát, »Prodaná nevěsta« třikrát, »Drahomíra« dvakrát a »Svatojanské proudy« taktéž dvakrát. Na Šebora přišlo tedy šest představení, na Smetanu tři, na Rozkošného dvě.

stavení vůbec o 12·3% se zmenšil; přibylo tedy vzrůstem našeho umění a hlavně přirozeným ruchem roku 1881 jen něco málo operních představení původu domácího, průměrem asi čtyry za rok.[1]) Jaká to však krutá ironie: nejen že Maýr domnělou křivdu na skladatelích Smetanou prý zanedbávaných nenapravil, on dokonce podíl jejich na původním repertoiru, jenž za Smetany kolísal mezi 53 a 86% a průměrem činil přes 68%, stlačil hned v prvním roce 1874/5 na — 30% a v letech následujících nepovznesl nikdy nad 49%, tak že jeho maximum zůstalo daleko pod minimem Smetanovým, t. j. pod 53%, kdežto naopak podíl Smetanův, jenž za kapelnictví mistrova nikdy nedosáhl polovičky, za Maýra stoupl v prvním roce hned na plných 70%, aby pak kolísal mezi 51 a 69%, zůstával tudíž vždy nad polovičkou (s průměrem nedaleko 60%) a teprve v posledním necelém roce správy Maýrovy klesl na 43·6%, t. j. k hranici, nad niž se za Smetany jen dvakrát (1868/8 a 1869/70), a to nepatrně byl povznesl. Vidíme tedy, že Smetana skladby ostatních kollegů svých pěstoval skutkem, jeho odpůrci však že se jich ujímali — slovem.

Nebyl bych této statistice věnoval tolik místa, kdybych nevěděl, jak i mezi nadšenými ctiteli skladeb Smetanových někdy se mluví: bagatellisuje se činnost jeho kapelnická u porovnání se skladatelskou. Co prý na tom, jestliže skutečně někdy někomu ublížil — »peccatur intra muros et extra« — to velikosti jeho neubírá. Na takové stanovisko právě ve věci, o kterou zde šlo, postaviti se nemohu. I jako kapelník má Sme-

[1]) Připomínám výslovně, že zde počítám jen tu dobu mezi r. 1874 a 1883, v níž Maýr skutečně měl otěže v ruce, tedy s vyloučením ředitelství Wirsingova a Daškova.

tana zásluhy o českou hudbu dosud nedoceněné. A výtka závistivé nekollegialnosti proti ostatním skladatelům, sama o sobě právě u něho nejméně odůvodněná, ztrpčovala mu v letech sedmdesátých život více, než leckdo tuší. Proto bylo mou povinností, zjednati průchod pravdě. Doufám, že ukázka tato stačí, aby budoucně všichni ti, kteří ony polemiky sedmdesátých let studovati budou z pramenů, to, co o mistrovi psali jeho odpůrci, nepřijímali než se zaslouženou nedůvěrou žádající všude přísnou kritiku a kontrolu.

* * *

Onou reformou umělecké správy divadelní na začátku 1872, která »neobmezené vedení opery« svěřila Smetanovi, byla krise zažehnána jen na čas. Akce směřující k tomu, aby nahrazen byl Mayrem, byla v plném proudu a nalézala podpory i mezi členy Družstva divadelního. V říjnu téhož roku Smetana vzdal se úřadu artistického ředitele zpěvohry, ba kolovala i pověst, že se chce vůbec, tedy i jako kapelník, poděkovati. To bylo by ovšem znamenalo, že buď Prahu na dobro opustí, aby si jinde našel postavení svému uměleckému významu přiměřené, buď většinu času stráví na cestách jako virtuos. V této kritické chvíli ozvali se především čeští skladatelé, k nimž přidružili se pak i jiní umělci hudební a referenti. Umluvili se, že podají družstvu promemoria a mne požádali o jeho stilisaci. Procházka sdělil mi všechna přání, jež během hovoru v schůzi 15. října projevena byla — schůzi té nemohl jsem býti přítomen — a dle těch složil jsem pak spis, jenž v nové schůzi 17. října byl přítomnými schválen a pak i jinými ještě podepsán. Promemoria

to bylo sice lithograficky rozmnoženo (s autografovanými podpisy), ale Družstvu odevzdáno nebylo, poněvadž mezi tím došla zvěst, že se Smetanou začalo se již vyjednávati o nové smlouvě a že tudíž opeře bude zachován i bez zakročení osob mimo Družstvo stojících, po případě, že i kdyby osobní změna v kapelnictví se stala, přece skladatelská činnost Smetanova divadlu našemu zůstane zabezpečena.[1])

[1]) Alespoň některé úryvky z promemoria toho chci zde sděliti; myslím, že tehdejší situace a nálada bude jimi nejlépe osvětlena, že nám tudíž nahradí další výklady právě této fase boje o kapelnictví Smetanovo. Praví se tam mimo jiné:

»Zpráva, že se p. kapelník Smetana vzdal své hodnosti jako artistický řiditel zpěvohry, nepřekvapila nás nikterak; ba naopak podobný krok se strany p. kapelníkovy musili jsme, bohužel, již po delší dobu očekávati . . .« Jestliže »na nás již takovýto stav věci vynucuje upřímné vyjádření politování nad smutnými vyhlídkami do nejbližší budoucnosti našeho národního ústavu zpěvoherního, musí se nás tím citelněji dotknouti jiná zpráva, již máme z pramene bezpečného: že se totiž p. Smetana zároveň i ze svého kapelnictví poděkoval a za propuštění ze svazku našeho divadla (po uplynutí jeho smlouvy, končící příštími velkonocemi) zažádal. Mimo to kolují nyní, ano kolovaly již před tímto posledním krokem páně Smetanovým pověsti, v nichž se s větší menší určitostí již také jméno jeho nástupce označuje« (jméno Maýrovo totiž) . . . »Proto usnesli jsme se jednomyslně na tom, že nechceme mlčením v tak kritickém okamžiku uvaliti na sebe část spoluviny a část zodpovědnosti pro případ, že by p. kapelník skutečně naše divadlo a tím bezpochyby i Prahu opustil . . . Jeho umělecká činnost jako skladatele, jako dirigenta, jako pianisty, jako učitele dovedla by hudebnímu ruchu každého umění milovného města dodati velmi vítaného oživení — toho se zajisté nemusíme dokládati teprvé dalšími řečmi. Postačí jednoduché poukázání ke zkušenostem posledních let . . . Zásluhy ku př., kterých sobě p. Smetana získal zřízením koncertů filharmonických, jsou v živé paměti všech přátel hudby mezi obecenstvem pražským . . . A odchodem p. Smetanovým by tyto filharmonické koncerty na jisto buď úplně zanikly nebo alespoň pře-

Ale na začátku prosince znova vyskytlo se na obzoru jméno Maýrovo: »68 abonentů« žádalo v Zaslánech, aby »nastala změna v řízení a vedení opery. Máme za to, že česká opera vzkřísena býti může jedině mužem, jemuž děkuje blahý svůj vznik a dřívější slávu svou« — totiž slávu doby Liegertovy, když Maýr byl kapelníkem. Hned na to 15. prosince správní výbor Družstva dal do veřejnosti prohlášení, že prozatím jen od Maýra na dotaz, zdali by ochoten byl převzíti opět místo kapelnické, dostal přisvědčivou odpověď a že »dle intence správního výboru má býti Smetana jen svému vznešenému povolání — národnímu umění hudebnímu — navrácen a jen za tím účelem měla s něho sňata býti ona jeho drahý čas umořující práce kapelnická«.

staly býti čestnou zásluhou především hudebnictva českého, což by patrně nezůstalo bez citelného vlivu na celé naše hudební poměry, snad také dokonce i na dosavadní nejlepší pověst orkestru českého divadla . . . Jak se věci nyní mají, nemůže se národ náš ani svým nejprvnějším umělcům odměniti postavením jejich dosavadní záslužné činnosti přiměřeným a k dalšímu úspěšnému tvoření nevyhnutelně nutným a připoutati je tak pevně a trvale k sobě i ke svým zájmům uměleckým. Jediný ústav, který podobný důkaz uznání alespoň částečně podati může, jest naše divadlo« . . . A tu »měli bychom snad klidně a chladně k tomu hleděti, kdyby se za jakýmikoliv záminkami do ciziny propouštěl umělec, jemuž my všichni s nestrojenou upřímností postupujeme mezi sebou vždy místo nejpřednější? . . . Bedřich Smetana tím, čím jest naší hudbě vůbec, jest dvojnásobně naší hudbě dramatické, jest tedy nejvážnějším zájmem našeho ústavu zpěvoherního, aby k sobě upoutal skladatele, jemuž přísluší hlavní zásluha o naši navzdor všeliké nepřízni doby utěšeně vzkvétající literaturu zpěvoherní . . . A nyní by se muž ten měl s českým divadlem rozžehnati, opět do ciziny se obrátiti a onu svou skladatelskou činnost, od níž naše národní jeviště zpěvoherní smí očekávati zajisté ještě valnou řadu vzácných děl uměleckých, na čas nebo snad dokonce i na dobro zastaviti? . . . Vyznáváme, že by nás okamžik, ve kterém by křeslo kapelnické po

Ostatně prý o věci rozhodne teprve Družstvo celé. Vyložil jsem již, že jakékoliv spolupůsobení Smetanovo a Mayrovo při divadle bylo naprosto vyloučeno. Nejen starší (říjnový) plan Družstva, aby Smetana »zůstal při divadle českém co první hudební znalec a rádce Družstva, který by bděl nad operou českou, posuzoval práce domácích skladatelů a, které z nich provozovati by se měly, ustanovil, konečně na se vzal zařízení a pak řízení operní školy, která při divadle našem v život uvésti se má«, stal se v tom okamžiku nemožný, jakmile právě Mayr navržen za kapelníka, nýbrž i pouhý officielní styk Smetany jakožto placeného skladatele s kapelníkem tím narážel na nepřekonatelné obtíže. Smetana totiž Mayrovi důsledně se vyhýbal; vždyť

p. Smetanovi zaujal někdo jiný, snad docela hudebník, jenž by se ani co do uměleckého vzdělání ani co do skladatelské činnosti svému předchůdci přirovnati, nerceme-li: jemu vyrovnati nemohl, přivedl na skličující myšlenku, že u nás pravé umění nedochází cti a uznání, že tudíž i naše vlastní poctivé snažení se má budoucnost velmi pochybnou a záhadnou. A právě tak, jako k p. Smetanovi chováme plnou důvěru, musili bychom s druhé strany zase býti velmi nedůvěřivými naproti někomu, kdo by na místo prvního kapelníka dosazen byl proti jednomyslnému přesvědčení a navzdor rozhodnému ohražení se kruhů hudebnických, jichž slovo v záležitosti této nebude bohdá považováno za nezávažné . . . Operní skladatelé mezi námi váhali by pak zajisté svěřovati na dále svoje skladby rukám kapelnickým, jež by snad za nepovolané uznati musili.« — Podepsáni byli: skladatelé Antonín Dvořák, E. Zd. Skuherský, Karel Bendl, Zd. Fibich, R. Rozkošný, V. Hřímalý, Josef Bergmann a Jos. Drahorád; zpěvačka Emilie Bubeníčková; professoři konservatoře Bennewitz, Jos. Förster a F. A. Vogl; z varhanické školy Frant. Blažek, Ad. Prucha a Otomar Smolík; hudební referenti Jindřich Pech, Lud. Procházka, Em. Meliš, O. Hostinský; řiditelé hudebních ústavů V. Libenský, J. Aug. Starý, Bedř. Šimák, J. Pavlis, F. Heller, Fr. Hauser. Od členů personálu divadelního, pokud nebyli dramatičtí skladatelé, arci podpis nebyl ani žádán

z polemiky mezi nimi na začátku r. 1874 vedené víme, že tito dva mužové až do té doby vůbec nikdy osobně se nesetkali, nikdy spolu nemluvili!

Teprve v lednu 1873 vyřízena Družstvem vleklá krise tak, že kandidatura Maýrova zatím ustoupila zase do pozadí, Smetana zůstal kapelníkem, ale »jeho kompetence rozšířena potud, pokud toho vyžadují vážnější ohledy umělecké« — ukáže se arci, že ani to nezjednalo Smetanovi trvalý klid. Odpůrci jeho pro Maýra pracovali dále. Ostatně situace byla znesnadněna tím, že tehdy i proti činohře byla opposice, která se domáhala důkladné změny v řízení jejím. Dramatičtí spisovatelé stěžovali si taktéž na celkový repertoire, v němž pohřešovali vydatnější zastoupení jednak dramatu klassického, hlavně Shakespeara, jednak literatury domácí; ale oni dobře poznávali kořen zla; nemírné pěstování burleskní operetty a frašky se zpěvy, jež kazilo vkus obecenstva. Každý rok slibováno, že tyto pěstovány budou jen v létě, v areně, ale každý rok vkradly se také do repertoiru zimního. Jen to nechtěli chápati naši literati — alespoň velká část jejich — že zdárnému rozvoji zpěvohry překáží přílišné nadržování italské opeře s cizojazyčnými hosty právě tolik, jako operetta.[1]) Zářivý vzor doby Liegertovy, v níž na jevišti český jazyk ustupoval cizím, a české umění marně čekalo na připuštění do repertoiru, oslňoval je tou měrou, že k němu důrazně poukazováno i v pamětním spise, jejž dramatičtí spisovatelé a skladatelé

[1]) Je to velice poučné, sestaviti si grafický obraz repertoiru a porovnávati stoupání a klesání počtu představení původních zpěvoher s pěstováním jednak italské opery, jednak operetty. Pravidelnost nepříznivého vlivu obou těchto posledních na repertoire domácí přímo zaráží.

na podzim 1872 chystali se předložiti Družstvu. Autorem tohoto memoranda velmi zajímavého, ač namnoze jednostranného, byl František Jeřábek. V užším tříčlenném komitétu, jenž věc tu měl na starosti, vedle Jeřábka zasedali ještě Jos. Štolba a Karel Bendl; poslední však vzdal se pak funkce té a místo něho přibrán jsem byl já, ačkoliv tenkráte nemohl jsem býti nikterak počítán mezi »spisovatele a skladatele dramatické«. Činil jsem, co jsem mohl, abych Jeřábka, s nímž jsem byl v nejlepších stycích přátelských, přesvědčil, že doba Liegertova nikdy nemůže býti idealem tomu, komu opravdu běží o zdar dramatické hudby české; všechno bylo marné,[1]) tak že se mi podařilo pouze vložení této jediné věty do té části jeho konceptu, v níž je řeč o zpěvohře: »Jen v té jediné věci stal se pokrok při dramatu nepozorovaný, že se u vedení opery béře více ohled na skladby domácí.« Ale hned na to praví se tam: »Leč i v opeře možno za posledních dob pozorovati, že se od pěstování českého domácího repertoiru počíná upouštět, jako se od pěstování domácího dramatu téměř na dobro upustilo.«

Je pochopitelno, že za takových poměrů těšil Smetanu každý projev sympathie a důvěry nechť při-

[1]) Chvalořečníci doby Liegertovy ukazovali na Mayra jakožto jediného, jenž by nám vrátiti mohl její lesk. Mnozí z nich byli ovšem krutě rozčárováni, když se ke konci r. 1874 skutečně stal řiditelem. V prvních letech jeho správy totiž klesl počet provozovaných původních činoher na 29 a 19, to jest tak hluboko, jako nebýval nikdy před tím od té doby, co se v českém divadle hrálo denně: průměr původních činoher v prvních osmi letech Družstva činil skoro 59. A podíl operetty na repertoiru zpěvoherním za Mayra hned r. 1874/5 vyšinul se na 59% (téměř na tři pětiny!) a roku 1879/80 opět na 54%, tedy značně převýšil maximum doby Smetanovy, t. j. 41% roku 1873/4.

cházel z kruhů uměleckých nebo od obecenstva.[1]) Ale zvláště cenil mistr oddanost výkonných umělců jemu nejbližších, členů orkestru divadelního. Nejednou v pohnutých dobách těch připravili mu ovaci, když se před počátkem opery objevil u pultu kapelnického. Tak stalo se na př. 12. prosince 1872 před představením »Němé z Portici«. Zmiňuji se o tom zvlášť, poněvadž u příležitosti té mohu podati drobný sice, ale karakteristický příspěvek k poznání napjaté situace tehdejší. Od září jmenovaného roku byl jsem hudebním referentem Politiky. Sám jsa redaktorem celé rubriky umělecké a literarní měl jsem v kritikách svých ovšem volné ruce. Než jediná výjimka, a to právě tenkráte, přece se stala: Když můj referat o večeru tom byl vytištěn, shledal jsem, že nebyl úplný. »Vyšší ruka« dopřála sice Smetanovi tři věnce se stuhami národních barev na pultu dirigentském zavěšené (jeden byl od Akademického čten. spolku), snesla také povstání členů orkestru s míst, ba i to, že obecenstvo následovalo jejich příkladu za živého potlesku, ale nemilosrdně vyškrtla mi: černé obleky orkestru, tuš, s nímž byl mistr přivítán a konečně pohnutí, s nímž klaně se děkoval! A přece ten tuš na př. konstatovaly i samy Hudební Listy (tenkráte již Pivodovy), které ovšem ihned byly hotovy seslabiti celou ovaci výkladem, že řiditel orkestru byl k »demonstraci« té vyzván anonymním psaním. Od toho okamžiku přestal jsem v Politice podepisovati své referaty plným jménem, což jsem dosud vždy byl činil, a nechával je na dále beze

[1]) V lednu 1873 ctitelé Smetanovi z nejširších kruhů obecenstva vyslovili svou neobmezenou důvěru v celou jeho uměleckou činnost adressou, jejíž sepsání opět bylo uloženo mně. Otištěna je v Daliboru 1873, str. 6.

všeho označení. Teprve od nového roku 1873, který vůbec do naší žurnalistiky vnesl jakousi smířlivou náladu — sblížením se Starých a Mladých, ovšem ne příliš trvanlivým — vrátil jsem se k dřívějšímu způsobu podepisování, jenž, pokud mi je známo, u stálých referentů našich denních listů před tím nebýval zvykem.

* * *

Na samém konci roku 1872 stala se neočekávaná změna žurnalistická, která měla za účel na hlavu poraziti stranu Smetanovu odnětím hlavní zbraně její, ale zatím jen oleje nalila do ohně. Hudební Listy L. Procházkou redigované tiskly se již od února 1871 u J. S. Skrejšovského. Kterýsi den v první polovici prosince roku následujícího navštívil mne Procházka v neobvyklou ranní hodinu celý rozechvěn. Skrejšovský byl totiž od začátku měsíce převzal Hudební Listy ve svůj majetek a náklad, a nyní poděkovav se Procházkovi za jeho dosavadní vedení listu odňal mu redaktorství, aby je svěřil rukám jiným. Bylo samozřejmé, že vládcem Hudebních Listů stal se okamžikem tím Pivoda. Procházka těžce nesl zejména to, že změna provedena tak kvapně a bez něho; domníval ť se, že dosavadní majitel (Em. Kittl), kdyby se dalšího nakládání na list zbaviti chtěl, neučiní žádného kroku bez jeho vědomí a souhlasu. Ale věc byla hotová, neodčinitelná. Procházka ptal se pak: »Co budeme teď dělat?« Odpověď moje nemohla býti jiná než: »Vydávat nový list s dosavadním naším programem.« »Slibujete-li mi při tom pomáhati, zkusím to«, pravil po kratičké přestávce. Že jsem bez váhání a s radostí slíbil, netřeba tuším dokládati. »A jaký mu dáme název?« ptal

se Procházka znova. »Jak jinak než ‚Dalibor', dle té opery Smetanovy, která nejvíce je kaceřována.« Na to »Výborně!« z jeho úst znělo již trochu veseleji, než první slova po jeho příchodu. Tímto krátkým hovorem — sotva o mnoho delším, nežli se zde čte — bylo rozhodnuto.

Číslo Hudebních Listů ze dne 19. prosince vydáno již za nového redaktora. Ve skutečnosti byl jím Pivoda, ale pro počátek hledal jiné jméno, populárnější a co možná neutrální. I našel je. J. R. Rozkošný, skladatel »Svatojanských proudů«, v slabé chvíli dal se pohnouti a propůjčil mu je. O více než o firmu při tom arci neběželo; neboť Rozkošný ani před tím ani po tom nikdy nebyl literarně činný. Proto v kruzích hudebních bylo sice překvapení nemalé, když stal se redaktorem, a to listu proti Smetanovi a Wagnerovi stojícího, ale od prvního okamžiku ovšem každý dobře věděl, kdo vlastně jménem Rozkošného se kryje.[1])

Tak stalo se tedy, že byly od Nového roku 1873 dva české časopisy hudební: Pivodovy Hudební Listy a Procházkův Dalibor. Že podle toho všeho, co předcházelo, nemohly státi než příkře proti sobě, je samozřejmé. Naše hříchy byly četné: počínaly již článkem o »Wagnerianismu« roku 1870 a dovršily se v druhé polovici 1872 jednak mou odpovědí na Pivodovy články v Osvětě, jednak i tím, že hned při první zprávě o nové krisi kapelnické (v říjnu) zaujal Procházka v Hudebních Listech rozhodnou posici bojovnou proti »naivně-reakcionářské straně« »hudebních patokářů«, jejichž idealem byl návrat Maýrův k pultu kapelnickému. Mimo

---

[1]) Teprve po roce, od ledna 1874 vydával a redigoval Hudební Listy Pivoda vlastním jménem.

to, když jsem převzal hudební referat v Politice a na moje místo v Pokroku dostal se J. Pech, byly naše denní listy vesměs na straně Smetanově a Pivoda po svých článcích v Osvětě 1872 neměl již vyhlídky, aby měsíčník ten i na dále sloužil jeho záměrům. Nezbývalo tedy v kritické době nic jiného, než — odejmouti nám Hudební Listy, jež jsme kdysi založili a jimž jsme tříletou prací v pokročilejším hudebním obecenstvu českém zjednali sympathie a získali vliv.

Hned článek »Kde jsme? Kam chceme se dostati?« v prvním čísle nového ročníku Hudebních Listů vybízel k polemice. Stálo tam sice, že »přátelé i protivníci Wagnerovi chybují skoro stejnou měrou«, že »od pravdy, která leží v středu, jsou obě strany stejně vzdáleny«, ale přece otázka Wagnerianismu je »záležitostí, která jak původem, tak i dosavadním svým pochodem nikterak nehodí se k povaze české«. A zatím prý u nás tato »cizota« nejen že se nevylučuje, ale i šíří. »Není to esthetický ‚boj na Bílé Hoře'? Bohužel, že jest! Musilť se naverbovati bojovníci české národnosti, aby ve spojení s šiky dobře vedených cizích novotářů zlomili a zhubili sílu českou!« Čtenář vzpomeň si na všechno to, co Pivoda dva roky před tím napsal přímo o Smetanovi: označil ho jako »enthusiasta pro nejkrajnější konsekvence Wagnerianismu«, národní cítění jeho bral v pochybnost, podkládal mu názor, že snaha vypěstovati operní umění ve tvarech povahy české je beznadějná, jeho »Dalibora« pro domnělý Wagnerianismus nazval »nezáživnou cizotou« [1]) — i pochopí zajisté, že článek »Kde jsme? Kam chceme se dostati?« nebyl namířen vlastně proti Wagnerovi,

[1]) Viz nahoře str. 184—187.

nýbrž proti Smetanovi a jeho přívržencům: ti přece, a nikdo jiný, připravovali ve spojení s »cizími novotáři« českému umění katastrofu — Bělohorskou! Byla to vůbec zvláštnost v polemikách oněch let: my ukazovali jsme neunavně k rozdílu mezi pravým Wagnerianismem a skladbami Smetanovými a naznačovali hranice i míru vlivu onoho na tyto, abychom přítrž učinili předsudkům o mistrových dílech šířeným; ale nic na plat: druhá strana toho všeho nedbala, stotožňovala Smetanovo umění s krajným Wagnerianismem i na dále a každý ovšem věděl, že když v boji proti nebezpečné našemu národnímu umění »cizotě« psalo se »Wagner«, vyslovovalo se »Smetana«. Tím skladatel »Dalibora«, jenž prý ukázal, že »nechce« již kráčeti směrem českým, přímo byl kaceřován a zrádcován i se všemi těmi, kteří stáli při něm. Jaký to div tedy, že v článku, o němž zde jednáme, již celé dílo Smetanovo se zapírá, nevyjímaje ani ten »pokusný začátek« učiněný »Prodanou nevěstou«? Čteme tam: »Jestiť arci naše hudební umění dosud obmezeno na ten milý, stejně svěží a bohatý, jak líbezný a dojemný národní náš zpěv«... »Domáhejme se toho drahého kovu v úplné jeho čistotě a ryzosti, a uvidíme, jakých skvostů naši budoucí umělcové budou z něj vyráběti.« Tedy o Smetanovi již nebyla ani řeč, ba ta cesta, kterou tak rozhodně za nemožnou prohlašoval v době, kdy tvořil »Branibory« a »Prodanou nevěstu«,[1]) doporučována nyní za jedině spásnou. A co se vyšších uměleckých forem týká, nalezneme je »v arcidílech hudebních velduchů, kteří na půdě našeho státu rakouského vykvetli, blahodárně působili a život svůj

---

[1]) Viz nahoře str. 104, 105.

dokončili. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert nejsou nám bližšími Wagnera pouze pro své rakouské příslušenství, nýbrž hlavně duchem svých mistrných skladeb, v nichž nedá se zapříti vliv styku s živly neněmeckými rakouské říše«.[1])

Na tento článek, jehož obsah — čirá to negace všeho uměleckého snažení Smetanova — příliš zřetelně k otázce v titulu položené odpovídal: »Jsme u Smetany, chceme se od Smetany dostati pryč!«, nemohli jsme zůstati dlužni odpověď. Dána byla bez odkladu v obou následujících číslech Dalibora s nadpisem »Kde jsme? Kam nechceme se dostati?« [2]) Čtenář zajisté domyslí se, jakým asi směrem se nesla. Zde stačí, uvedu-li několik řádek, v nichž zahrnuta je konečná bilance všech těch úvah:

»Kdež jsou ti čeští hudebníci, jimž vytýkáte nejenom nedostatek smyslu pro věc národní, ale přímo zradu na vlasti a národu a kdo jste vy, vzorní vlastenci a národovci? Mezi našimi operními skladateli jest muž, jenž nám dosud jediný napsal něco vskutku národního. Míním Smetanu a především jeho »Prodanou nevěstu«. Co u nás v duchu národním po zpěvohře té bylo skládáno, to všechno za svůj původ děkuje jenom jí, jakožto svému vzoru. A naše vážné opery? Jmenujte mi jednu z nich, která má tolik ryze národních živlů v sobě, jako ku př. Smetanovi »Braniboři« nebo jako jeho »Dalibor«? Není to také Smetana, jenž v celé

[1]) Hned v následujícím (2.) čísle Hudebních Listů Pivoda ve feuilletonu šíře mluví o této »rakouské škole«, aby dovodil, že list jeho »nesahá nikterak do majetku ‚cizí literatury', nýbrž bere z literatury velmi domácí, protože z umění rakouského«, když předplatitelům jako přílohu po celý rok poskytovati bude — Schubertovu »Spanilou mlynářku« s dvoujazyčným textem, kdežto za redakce Procházkovy přikládaly se výhradně skladby původu českého nebo alespoň slovanského.

[2]) Dalibor, 10. a 17. ledna 1873.

řadě jiných skladeb, především mužských sborů, s úspěchem nejrozhodnějším pěstoval směr národní? A přece jsou lidé, kteří právě tohoto zakladatele naší národní hudby počítají mezi hlavy protinárodního spiknutí hudebního! A kdo stojí na straně druhé! Ani jediný hudebník, který by se se Smetanou jenom porovnávati mohl, ani jediný, jenž by na poli dramatické hudby účinkoval směrem národním.«[1])

* * *

[1]) Následky tohoto článku obohatily moje zkušenosti žurnalistické způsobem takovým, že nebude mi asi vykládáno ve zlé, promluvím-li zde několik slov také o čistě osobní stránce této věci. Původně mělo býti odpověděno Hudebním Listům článkem redakčním; a jako i některé jiné úvodníky toho druhu (na př. hned první článek v prvním čísle nového Dalibora, později pak »Slovo v čas« v září téhož roku) měl jsem jej napsati já, ovšem na základě krátké úrady o obsahu — »de consilii sententia«, abych užil slova Pliniova. Ale Procházka nezůstal na tom, aby podepsána byla redakce, nebo aby článek byl bez podpisu, nýbrž přál si chiffru, které by se v podobných případech mohlo užiti i budoucně a navrhl hned: *Fl.* = Florestan, dle příkladu Schumannovských Davidovců. Ničeho jsem nenamítal, ale připomínám, že já sám této chiffry podruhé již jsem neužil. Procházka šel však ještě dále, chtěl totiž, aby »Florestan« byl označen jako nově se přihlásivší spolupracovník, »homo novus«, při čemž mělo býti zároveň redakcí čtenářstvu sděleno, že kruh dosavadních přispívatelů našich se netenčí, nýbrž naopak spíše šíří — věc ostatně, která zakládala se na plné pravdě. Kromě toho vloženou narážkou a redakční poznámkou hodlal urgovati mnou dávno slíbený článek o Smetanově »Daliboru«. Mně na rychlé řízné odpovědi záleželo tolik, že jsem se ničemu neopřel; ani jsem si nepomyslil, že známý můj způsob psaní pseudonym snadno odhalí. Tak se i stalo, a v dalším polemickém ruchu využitkovala to druhá strana všemožně proti redaktoru i proti mně. Já sám byl bych se k autorství článku toho znal bez okolků; vždyť před tím i potom psával jsem polemiky zrovna tak ostré, ne-li ještě ostřejší, jež jsem buď plným jménem nebo známou chiffrou svou opatřil, buď, byly-li to články redakční, jakkoliv znamenané, alespoň nikdy nezapřel. Ale v tomto případě

Viděli jsme, jak útočeno bylo na Smetanu skladatele a kapelníka. Jeho činnost v síni koncertní patrně odpůrcům méně překážela, stála tudíž v druhé řadě. Mayr sice ve své již dotčené polemice se Smetanou po desíti letech zase si vzpomněl na onu nehodu při provozování Berliozova »Romea a Julie« o slavnosti Shakespearově,[1]) aby připojiti mohl poznámku, tomu že jedině má co děkovati, chová-li obraz

---

přátelský poměr k Procházkovi, jakož i zájem na věci, pro niž jsme po leta společně pracovali, činil mi na čas nemožným, dementovati to, co on sám byl na mně vymohl a zejména jeho příliš horlivé uvítání »hominis novi« v redakční poznámce. Neznal jsem se tudíž prozatím k článku přímo jako pisatel — byl to jediný případ v celé mé činnosti žurnalistické a kritické — ale okázale projevoval jsem všude plný souhlas svůj s jeho obsahem a tendencí.

Našim odpůrcům o moje autorství ovšem nešlo vlastně pro obsah článku samotného, nýbrž jedině proto, že já jakožto člen redakce Politiky polemisuji — třeba v docela jiném časopise — s Hudebními Listy, tedy s časopisem téhož majitele, J. S. Skrejšovského. Pomocí této páky měl jsem býti odstraněn z Politiky. Byl jsem sice engažován po svých starších polemikách s Pivodou, jako známý, prononcovaný Smetanian a Wagnerian, ba přímo v tom smyslu, že v hudební rubrice Politiky měla nastati nejen změna osobní, nýbrž i zásadní, ve prospěch Smetanův; i musím dosvědčiti, že ostatní spolupracovníci tohoto denníku v mém sporu s Hudebními Listy kollegialně stáli při mně. Ale to všechno se stalo v době, kdy Skrejšovský byl uvězněn; abych se zbavil pro budoucnost všech ohledů na Hudební Listy, žádal jsem za propuštění z Politiky, ale nedostal je. Psal jsem konečně Skrejšovskému samotnému, ale on po svém propuštění z vazby na list můj se nechtěl pamatovati; přečetl jsem mu tedy koncept. Přemlouval mne, abych zůstal, ale doložil, že Pivodovi (jenž mimo to byl hudebním učitelem v jeho rodině) je díky zavázán a tudíž dlužen jisté ohledy. Samo sebou se rozumí, že trval jsem na své demissi, ale přijata teprve po měsících, tak že jsem až začátkem června Politiku opustil a do Pokroku se vrátil.

[1]) Viz zde str. 8.

osobnosti Smetanovy v živé paměti, ač s ním dosud nikdy ani slovíčka nepromluvil. Ale obecenstvo tenkráte již příliš dobře znalo Smetanu jako dirigenta operního a koncertního — výtky s této strany činěné neměly účinku.

Přece však všimněmež si zde Smetanova působení na tomto poli alespoň nejstručnějším přehledem toho, co učinil pro filharmonické koncerty. Jakou váhu kladl na symfonické produkce s repertoirem vážnými uměleckými záměry řízeným, řekl mistr již r. 1862 v Slavoji a později skutkem dotvrdil svými abonentními koncerty. Pak nastala pětiletá přestávka, po níž Smetanovým přičiněním v prosinci 1869 zahájena řada »filharmonických koncertů«, jichž ročně dávaly se čtyři (jen v saisoně 1870/1 šest). Původně byly to produkce pouze českého orkestru operního, od r. 1871 však při nich působily orkestry obou pražských divadel (poněvadž zejména smyčcový sbor Prozatímního divadla nebyl dosti silný), ovšem za řízení Smetanova. Přes to, že zevnější ráz koncertů těch byl nyní ovšem utrakvistický, právem zásluha o ně přičítána českému hudebnictvu se Smetanou v čele. Avšak později roku 1873 volné dosud sdružení obou divadelních orkestrů nabylo pevné formy spolku (»Filharmonie«), čehož následkem bylo střídání se obou kapelníků, Smetany a L. Slanského, při pultu dirigentském. Nelze to ani říci dosti důrazně, jak velice tyto koncerty k tomu přispěly, že alespoň v části našeho obecenstva povznesena byla úroveň hudebního vkusu. A na základech, jež Smetana položil svými abonentními a později filharmonickými koncerty, spočívá věru skoro všechno to, co dnes za vyvinutějších poměrů představuje se nám jako vážný koncertní ruch český.

Podávám zde repertoire těch 18 filharmonických koncertů, které Smetana sám dirigoval: první z nich byl 5. prosince 1869, poslední na květnou neděli 1874. Ze skladatelů domácích jsou v něm (celkem 11 skladbami) zastoupeni: Abert (symfonie *C*-moll); Ambros (ouvertura ke Calderonovu »El magico prodigioso«); Dvořák (ouvertura ke »Králi a uhlíři«, symfonie *es*-dur); Fibich (symf. báseň »Otello«); Rémy (vlastně dr. V. Mayer: symfonické básně »Helena«, »Sardanapal« a orkestralní fantasie dle Halmova »Wildfeuer«); Skuherský (ouvertura k »Vladimíru«); Smetana (předehra k »Libuši« a ouvertura k »Prodané nevěstě«). Ze skladatelů slovanských nalézáme jediného, Glinku (ouvertura »Kniaz Cholmský« a Capriccio na »Jota arragonese«). Z klassiků starších: J. Seb. Bacha, Fil. Em. Bacha, Haydna, Mozarta, Cherubiniho; Beethoven, jehož stoleté narozeniny oslaveny koncertem 11. listopadu 1870 výhradně jemu věnovaným, zastoupen byl celkem čtyřmi symfoniemi (III., V., VI., VIII.), ouverturami k »Leonoře« (č. 3) a ke »Koriolanu«, dvěma koncerty, z nichž klavírní (C-moll) hrál Smetana, houslový Bennewitz, a konečně variacemi z kvartetta op. 18. č. 5. celým smyčcovým sborem provedenými. Z romantiků staršího směru nalézáme v programech Webera (jehož »Vybídnutí k tanci« Berliozem instrumentované byla jediná skladba Smetanou třikrát na program daná), Schuberta, Mendelssohna, Schumanna, Niels-Gade, Brucha, Raffa; z »novoromantiků«: Berlioza (»Karneval římský«, ouvertury k »Learu« a k »Benvenutu Cellinimu«), Liszta (»Tasso«, Uherská fantasie klavírní, předehra kantaty Beethovenovské a »Mefistův valčík«), Wagnera (»Faustouverture«, předehra k »Meistersingrům« dvakrát, smrt Isoldina z »Tri-

stana«), k nimž přistupují ještě Bülow (symfonická báseň »Nirvana«) a jeho žák Buonamici (koncertní ouvertura).

Naše symfonická literatura tehdy byla ještě chudá: bylo to před Smetanovou »Vlastí«, a oba mistři, kteří pak vedle něho vynikli ve velkých formách hudby instrumentální, uvedli se na poli tom právě ve Smetanových filharmonických koncertech, Dvořák ouverturou ke »Králi a uhlíři« (14. IV. 72.) a Fibich »Otellem« (7. XII. 73). Smetana sám své starší symfonické básně nechal stranou a spokojil se dvěma předehrami: úvod k »Libuši« byl první ukázkou tohoto díla, devět let před jeho divadelním provozováním (14. IV. 72); ouvertura k »Prodané nevěstě« poskytla (12. III. 71.) orkestru v smyčcovém sboru na dvanáct primů sesíleném příležitost k výkonu, jenž byl památně skvělý: skladba v divadle vždy dobře hraná a dávno již oblibená byla přijata s nadšením jako novinka nějaká a musila se opakovati. A tak přece domácí literatura zaujala celkem pětinu provozovaných skladeb; z cizích mistrů Beethoven hrán byl devětkrát, Schumann, Liszt a Wagner každý čtyřikrát, Weber, Mendelssohn a Berlioz každý třikrát.

Pivoda sice na začátku 1870 v Pokroku napsal: »Nestěžovali jsme si na filharmonické produkce, v nichž největší péče vynaložila se mezi jinými také na nezáživnou hudbu střeštěného Wagnera«,[1]) poněvadž prý tyto koncerty nejsou »ústavem zasvěceným výhradně duchu národnímu«, jímž býti má ovšem divadlo; ale již rok na to litoval, že »filharmonickými

[1]) Byla to jediná předehra k »Meistersingrům«, kterou filharmonikové do té doby vůbec byli hráli.

koncerty tak zhusta přihlíží se k representantům hudebních výstředností«. Míněni tím Berlioz, Liszt, Wagner — titéž, o nichž známe již okřídlené slovo ředitele konservatoře Krejčího, že skladby jejich jsou »turecká muzika«. Pivoda tedy, jenž přece svého času Krejčího v čele předního našeho hudebního ústavu míti nechtěl, sešel se s ním šťastně v opposici nejen proti oněm třem světovým pokrokářům, nýbrž i proti Smetanovi a filharmonickým koncertům, jím řízeným. Tyto koncerty programem i provedením byly takové, že za tehdejších poměrů na lepší, důstojnější produkce symfonické nebylo ani pomyšlení; ale v obecenstvu, hrnoucím se jinak do spousty dobročinných koncertů nejpovážlivějšího druhu,[1]) překonávati musily úžasnou netečnost, která jen velice zvolna ustupovala živějšímu poněkud zájmu. Tím smutnějším zjevem byla nepokrytá nepřízeň, s kterou na filharmonické koncerty pohlížela konservatoř. V lednu 1872 dokonce všichni professoři konservatoře své dosavadní účinkování při nich odřekli; stalo se to na pokyn ředitele, jenž v produkcích těch viděl jednak nepohodlnou konkurrenci, jednak záhubný pro umění směr. Když nějaký čas na to Bülow v Praze koncertoval, vypravoval jsem mu o této válce konservatoře proti filharmonikům. Byl přímo indignován a pravil: »Nepochopitelno! Vaše konservatoř měla by přece s pýchou právě v tom spatřovati hlavní úkol svůj, aby vzdělávala zdatné síly pro orkestr filharmonický, a také jinak ještě podporovati jeho koncerty vším možným spůsobem.« Těšilo mne velice, že se právě Bülow tak rozhodně ujal

[1]) Proti koncertům těm psal jsem kde a kdy jen bylo možno, a někteří jiní referenti činili totéž; i to byla tradice počínající již Smetanovým článkem v Slavoji 1862.

našich filharmoniků; když jsem projevil úmysl, uveřejniti výrok ten, nejen že mne k tomu splnomocnil, ale přímo si to přál. Neváhal jsem ovšem, a sdělil slova ta ve feuilletonu Politiky, jejž jsem brzo na to (7. XII. 72.) věnoval filharmonickým konçertům, abych půdu připravil vznikajícímu právě spolku Filharmonii. To tedy zase byl takový »cizí novotář«, který nás verboval, abychom »zlomili a zhubili sílu českou« na té »esthetické Bílé Hoře«![1])

Nepoměrně více však než filharmonické koncerty Smetanou samotným řízené přispěl k přiostření sporů tehdejších koncert, jejž nedirigoval on, nýbrž kapelník německého divadla L. Slansky. Řekl jsem již, že od okamžiku, kdy členstvo obou pražských operních orkestrů sloučilo se ve spolek Filharmonii, oba kapelníci se střídali. Smetana zahájil postní saisonu 1873, tak že čtvrtý koncert řídil Slansky. Se strany německé pak žádáno, aby následující zimní saisonu 1873/4 zahájil zase Slansky, i dosaženo toho také; kapelník německého divadla řídil tudíž dva koncerty po sobě.

---

[1]) Krejčí jako ředitel konservatoře arci zůstal důsledný a ničím nedal se másti. Smetanovi a ostatním mladším skladatelům českým programy koncertů konservatoře byly naprosto nepřístupny. Bylo zapotřebí zvláštního nátlaku se strany výboru na Krejčího, aby provedl výjimečně některé slovanské tance Dvořákovy (1878); zásadní připuštění Smetany, Dvořáka a Fibicha vynuceno však teprve usnesením výboru toho (na konci 1879). Ale první provozování »Vyšehradu« v konservatoři (22. II. 80.) neřídil již Krejčí, nýbrž Bennewitz, jakožto zatímní ředitel, jímž vůbec do ústavu přicházel nový duch. »Vyšehrad« složen byl na podzim 1874 a poprvé hrán v lednu 1875 od Filharmonie (řízením L. Slánského). Pět let čekal tudíž symfonik Smetana na vpuštění do svatyně konservatoře, jako dramatik Smetana se svými »Brancibory« tři roky stál před zavřenými branami divadelními.

V tom zajisté nebylo ještě nic závadného. Ale vlastní pohnutka, která k této kombinaci vedla, byla tato: chystala se k zahájení nové saisony Beethovenova Devátá, v Praze již dávno neprovedená, a zásluha o tento podnik měla připadnouti v první řadě německému kapelníkovi, nehledě k tomu, že následkem toho i zpěvy v poslední větě musily býti německé. Úvaha, kterému z obou dirigentů by vlastně řízení velkého díla toho právem slušelo, zatlačena do pozadí. Nemusím snad dokládati, že přátelé Smetanovi byli tím roztrpčeni; ale poněvadž nikterak zaujati nebyli proti osobě kapelníka Slanského, jenž i po této affaiře zůstal osobností v uměleckých kruzích českých váženou, čekali klidně na výsledek. Dalibor přinesl článek, jenž o symfonii té a jejím přednesu pojednal dle spisů Wagnerových,[1]) poněvadž bylo obecné přesvědčení, že vzácných pokynů tohoto nejlepšího znalce Deváté i u nás v Praze bude dbáno. Provedení však (ve filharmonickém koncertě dne 16. listopadu 1873) velice nás sklamalo. Ve svém referatu v Pokroku konstatoval jsem to a zevrubně doložil. Ostatně výtky činěné dirigentovi pro pojmutí skladby, tempa atd., nebo třeba i pro nedbání návrhů Wagnerových[2]) — tedy pro věci,

[1]) »O Beethovenově Devátě«; Dalibor, 1873, str. 365, 373. Článek ten, chiffrovaný *B. H.*, psán byl mnou.

[2]) Měl jsem ostatně tehdy příležitost kontrolovati i více ještě, nežli šetření toho, co Wagner o Deváté napsal (zejména v stati »Zum Vortrag der neunten Symphonia Beethovens« v IX. svazku spisů jeho otištěné). Dr. Kliebert, jenž r. 1872 při zakládání Bayreuthského divadla přítomen byl i zkouškám na Devátou, měl ve své partituře zapsány všechny ústní poznámky a pokyny Wagnerovy a všechny jím žádané nuance přednesu v tištěném vydání neobsažené. Odtud vepsal jsem si je i do svého exempláře partitury, mohl jsem tudíž s dobrým svědomím pronášeti soud o tom, nakolik

které možno pokládati do jisté míry za subjektivní, osobní náhledy — sotva byly tím, co druhou stranu pobouřilo; ale napsal jsem, »že ani nejnadšenější velebitel pana Slanského nebude ho považovati za umělecky spůsobilejšího k dirigování Deváté, než p. Smetanu, zejmena ne po výsledku tohoto koncertu«, při čemž jsem výslovně konstatoval Slanského zásluhy o umělecký ústav, v jehož čele stál, jakož i jeho praktickou osvědčenost kapelnickou. A podobně psali i jiní. Jakmile však bylo prohozeno, že Smetana stojí výš — oheň byl na střeše. Pivodovy Hudební Listy a jejich referent *tt* ovšem stáli při kapelníkovi německém, jehož se v sloupcích listu toho ujal také V. Hřímalý, jakožto tehdejší předseda Filharmonie a kollega.[1]) Vznikla z toho krátká polemika, nad jejíž osobní stránkou již dávno utišily se vlny a rozprostřela se hladina zapomenutí; ale dnes ještě musí býti poznamenáno, že tenkráte nesměl nikdo Smetanu klásti nad ostatní hudebníky pražské, nechtěl-li se dočísti výčitky, že (porovnávaje dva dirigenty) »jednoho vyhlašuje za p o l o b o h a, druhého považuje za n i c o t u o h r o m n o u«.

* * *

se provedení řídilo »duchem« Wagnerovým. Kdyby druhá strana byla řekla, že pražský dirigent dle svého nejlepšího uměleckého přesvědčení s pojmutím bayreuthského mistra nikterak nesouhlasí a proto ho nedbal — a myslím, že v pravdě se tak stalo — byl bych konečně stanovisko takové respektoval. Ale jak jsem žasnul, když jeden z referentů druhého tábora dokonce tvrdil, že Devátá hrána byla prý v Praze úplně dle intencí Wagnerových, a dovolával se toho, že památné její provedení v Bayreuthě r. 1872 sám slyšel! Měl jsem tak vážný názor o úkolu a povinnostech žurnalistiky, že mne toto frivolní porušení jich urazilo do hloubi duše. Byl to jeden z nejtrapnějších dojmů po celou dobu mé žurnalistické činnosti; čtenář pochopí, že jsem zde o něm pomlčeti nemohl.

[1]) Bylť tenkráte druhým kapelníkem německého divadla.

Řekl jsem již, že úprava divadelní správy, na níž se usneslo Družstvo v lednu 1873, nezjednala Smetanovi trvalý klid, poněvadž pro Mayra pracovalo se dále. Již po roce přinesly Hudební Listy Pivodovy článek »Národ náš a otázka velkého důstojného divadla«,[1]) jenž vycházel ze sporů, jež obě naše politické strany měly v příčině stavby Národního divadla, ale brzo octnul se u kritiky tehdejšího stavu opery a porovnání jeho s Mayrovou správou za Liegerta. I to, co s naší strany uváděno bylo na obhájení Smetany, totiž ona zdánlivost »neobmezené moci« na papíře toliko napsané, obraceno nyní proti Smetanovi, poněvadž vypověděn boj celé správě divadelní, t. j. i těm, kdož v Družstvu měli jakýkoli vliv na vedení divadla. Žádána změna osob a soustavy jak v Družstvu tak v artistické správě, ovšem taková, která by Smetanu byla naprosto vyloučila ze všeho účastenství v ní. Zníť poslední odstavec článku toho: »Kéž se již uchopí co nejrychleji povšechných záležitostí divadelních mužové, důvěru národa v plné míře požívající, aby oživení nastalo všestranné a v něm aby pracováno bylo k úspěchům důstojným naší síly, naší dobré vůle, našeho jména. Musímeť vzmoci na velký slavný skutek, má-li zastíněn býti jen poněkud úpadek, který tíží veškerou mysl československou.«

Že pro Hudební Listy »velký slavný skutek« nemohl býti bez opětného získání Mayra pro řízení zpěvohry, bylo ovšem samozřejmé. Poznámka v uvedeném článku, že prý »Zpěvohrám Smetanovým dostalo se se strany řiditelstva (rozuměj: Liegertova a Thoméova), zejména však horlivostí kapelníka Mayra

[1]) 22. I. až 5. II. 1874.

pečlivé přípravy a častého provedení«,[1]) jakož i tendenční porovnávání kapelnické práce Smetanovy s Maýrovou nutily Smetanu k opravě v Hudebních Listech, z níž pak vznikla ona krátká polemika mezi Smetanou a Maýrem, několikráte již dotčená. Známe již hlavní výčitky, které se Smetanovi činily, a známe také jejich oprávněnost; o dalších drobnějších křivdách, jež se mu nyní bez přetržení uštědřovaly, nechci se zde šířiti. Směr, kterým odpůrci Smetanovi tak horlivě působili, je dostatečně karakterisován Pivodovou poznámkou na mistra adressovanou: »Vaše vůdcovství však přestalo býti již dávno tím »něčím«, z čeho naší opeře vykvete zdar a zvelebení.«

Ale ani toto všechno úsilí nevedlo ještě k cíli. Družstvo divadelní 21. března 1874 opět jednou mělo příležitost »řešiti« krisi, a to nejen operní, ale vůbec divadelní; svěřilo artistické i ekonomické řízení divadla herci Fr. Kolárovi ml., jehož přátelský poměr k Smetanovi arci činil možným, že mistr zůstal kapelníkem. Tenkráte však nebyl jsem již v Praze. Začátkem téhož března jsem ji opustil a vrátil se až po více než třech letech. Od okamžiku toho nebyl jsem již přímým svědkem a účastníkem toho, co v Praze se dělo. Zájem můj na věci ovšem nikterak neochaboval, ale byl jsem již odkázán na noviny a na korrespondenci s praž-

---

[1]) A přece Liegert sám psal Smetanovi výslovně, že provedení »Braniborů« určeno bylo již na 28. září 1864, a litoval toho, že za jeho ředitelství opera ta se neprovedla, ač on sám si toho přál; ale poměry byly takové, že nebylo to možno! Když pak za ředitelství Thoméova konečně Smetana do divadla vpuštěn byl, studoval a řídil on sám i »Branibory« i »Prodanou nevěstu«, ba zkoušky nebyly mu povoleny v obvyklou dobu za dne, nýbrž odkázány na hodiny večerní.

skými přáteli; jen pokud jsem léto 1874 trávil na českém venkově, častěji jsem zajížděl do Prahy a mohl tudíž alespoň do jisté míry udržovati s ní styky osobní. Bohužel nepoštěstilo se mi tenkráte dostati se do Prahy k některému představení »Dvou vdov«, které poprvé se dávaly 27. března 1874. Že nové dílo Smetanovo nedošlo milosti u jeho odpůrců, to zajisté nikoho nepřekvapí, kdo sledoval dosavadní vývoj událostí. První stručná zpráva Pivodových Hudebních Listů zjistila, že prý jen oba sbory a polka (ovšem v původním spracování opery, tedy bez milostného párku později přidaného, Toníka a Lidky) »patří do oboru roztomilé nálady uměny domácí; jinak souvisí vše to ostatní úzce s principiemi Wagnerovými a české hudebně posud cizími«. Že pak v zevrubnějším posudku recensent toho listu *tt* řadí »Dvě vdovy« k operám, »o nichž dalo by se říci, že jsou složeny pro orkestr s průvodem zpěvu«, zaznamenal jsem již příležitostně.[1]) Zde musím však nezbytně dodati ještě několik dalších citatů, aby bylo jasno, jakým duchem provanuty byly kritiky děl Smetanových v Pivodově organu. Začínáť zpráva o novince té:

»Výšku muže sáhodlouhého obdivujem; strhneme však hlasitý smích nad bláznem, který jej považuje za věž.« Dle »reklamního hluku, jakého pokaždé nadělají přátelé našeho Smetany, když půda pod ním začíná býti ‚nespolehlivou', vskutku bychom byli očekávali, bůh ví, co jest dokonalého na jeho nejnovější komické opeře ‚Dvě vdovy'«. Od několika let již provádí prý se »nejsměšnější komedie.... za tím účelem, aby — mluvme v shora naznačeném podobenství — j i s t ý d o s t i p ě k n ě v y s t u p u j í c í p a h o r e č e k u z n á n a o b d i v o v á n b y l o d o b e c e n s t v a p ř í m o z a t e m e n o h o r y H i m a l a j a«. Pravá příčina reklam těch

---

[1]) Str. 131.

spočívala prý v tom, že »musilo se tenkráte na kvap stůj co stůj něco ‚hodit', aby bylo nač zavěsit něco těch nejsmělejších pochval a velebení...« Jeť »ohromný rozdíl mezi tím, čím tato novinka skutečně jest a tím, co z ní chtěli udělati jistí pánové, myslíce, že jim obecenstvo půjde na lep. Jedním slovem jest to vskutku pahoreček, v reklamách ale temeno hory Himalaja«... K »poměrně nejlepším« číslům recensent kromě sborů počítá i duetto dam v druhém jednání. »Zde byli jsme živě připomenuti na skladatele ‚Prodané nevěsty'. Povšimnutí zasluhují vůbec zpěvní čísla vícehlasá, co zjevy skladatelské zručnosti. Požadavkům ušlechtilé formy vyhověno ve ‚Dvou vdovách' na mnoze velmi málo; místy padají hudební obrazy až ke stupni vedle sebe naložených barev tonových bez všeliké základní kresby. Fantasii posluchače uložena zde práce trudná... Jsme odpůrci náhledu, dle něhož teprv skladatel neb jeho důvěrník musí říci, co ta která hudba vyjadřuje, aby zajímala... Citlivý nedostatek zaokrouhlených forem nové opery zmírněn je poněkud ještě také čísly tvaru kupletního«... Recensent cituje pak výrok spolupracovníka Hudebních Listů, jenž zní, že »Dvě vdovy« jsou »dílo nejen kvapně připravované, nýbrž i kvapně utvořené. Myslím, že pan skladatel operu svou valně opraví, jako opravil ‚Prodanou nevěstu'. Původní krásu této poškodil ovšem opravou; ‚Dvě vdovy' vyžadující nutně přepracování jak v hudbě tak i v librettě, nepoškodí tak snadně.»

Je věru nepochopitelno, že takovým spůsobem mohl býti zneuznán hudební sloh právě této Smetanovy opery. I zdá se mi, že v tom ve všem bylo úmyslu dobře vypočtěného více, nežli se při prvním čtení tohoto posudku ukazuje. Vždyť víme, že Pivoda již před tím byl Smetanu označil jako skladatele, jenž stál v zenithu, když komponoval »Branibory« a »Prodanou nevěstu«, a že v »Daliboru« neviděl toliko úpadek tvůrčí síly »letnějšího skladatele«, nýbrž i schvalné opouštění dosavadní dráhy k národnímu umění vedoucí. Při »Dvou vdovách« musilo tudíž stůj

co stůj býti ukázáno k tomu, že »Dalibor« neznamenal jen okamžité snad bloudění, nýbrž skutečné, neodvolatelné scestí. Těm některým osobnostem v kruzích o divadle rozhodujících, které toužily sice po hrncích masa doby Liegertovy a Maýrovi, ale přece zase nechtěly návratu jejímu obětovati Smetanu jakožto dramatického skladatele, od něhož národní umění mohlo očekávati ještě velké věci, mělo býti důtklivě řečeno: zanechte svých nadějí, od Smetany neočekávejte již ničeho!

Zajisté již to, co všechno proti mistrovi podnikáno jménem umění, svrchovaně stačilo k tomu, aby situace byla až nesnesitelně trapnou pro umělce jemné organisace tělesné i fysické, jenž dobře byl si vědom toho, co již vykonal ve prospěch české hudby, a předvídal zároveň, jaké následky pro ni by to mělo, kdyby se podařilo nemožným učiniti další působení jeho směrem tím. Ale do sporů hudebních čím dále tím více zasahovaly i zájmy a záměry naprosto neumělecké — totiž politicko-strannické. Jednou zavadil jsem již o tuto stránku,[1] ale řekl jsem hned, že teprve později octnula se v popředí. To stalo se hlavně roku 1874. Příznak do očí bijící poznali jsme již v článku Hudebních Listů »Národ náš a otázka velkého, důstojného divadla«, zejména v citovaném jeho závěrku; byl by vlastně nesrozumitelný, kdybychom nevěděli, že se v něm ozývalo heslo v urputném boji o divadlo, jenž připravoval se mezi Staročechy a Mladočechy.

Asi šestý rok již byl předsedou Družstva továrník Götzl, místopředsedou pak advokát dr. Ant. Čížek, onen Staročech, tento Mladočech. Jakmile spory mezi

---

[1]) Str. 191.

těmito stranami po nedlouhém smířlivém intermezzu (na začátku r. 1873) na novo se přiostřily, strženo do nich i divadlo; a poněvadž té doby Staročeši neměli nadějí nabýti vlivu nějakého, neřku-li převahy ve Sboru pro zřízení Národního divadla, jenž byl v rukou mladočeských, tím více záleželo jim na tom, aby nepozbyli svého vlivu také v Družstvu původně neutralním. Dra Čížka však, jenž záležitostem divadelním ode dávna věnoval živý zájem a jako místopředseda přirozeně v nejedné záležitosti měl rozhodné slovo, považovali za stranníka příliš prononcovaného a usilovali tudíž o jeho odstranění. Čížek chránil Smetanu, pokud bylo možno: za to do seznamu hříchů mistrových připsáno i — mladočešství. A to znamenalo mnoho.

Je to zajisté zajímavé a zároveň karakteristické pro naše poměry, že dvě téměř desítiletí po těchto bojích a devět let po smrti Smetanově, mohla v žurnálech našich vzniknouti hádka o tom, byl-li Staročech nebo Mladočech. Arci že r. 1893 strana straně velkého mistra nepřála, tak že by ho byly nejraději obě pro sebe reklamovaly. Měl jsem tenkráte náhodou příležitost psáti o Smetanovi[1]) a dotknul se při tom i této otázky následujícími slovy: »On odbíral Národní Listy — to tenkráte v druhém táboře stačilo. Sám arci nikdy se mnoho politikou nezabýval, žilť celý jen pro své umění. Často ovšem říkal: ‚Mohu-liž za to, že na mladočeské straně mám náhodou více přátel a zastanců, než na staročeské?‘ A tak tomu bylo: i mezi staročeskými žurnalisty měl sice Smetana oddané ctitele, ale —

[1]) Po prvním německém představení »Prodané nevěsty« ve Vídni, v divadle na Vídeňce, uveřejnil jsem článek »‚Prodaná nevěsta‘ na německém jevišti« v Čase ze dne 15. dubna 1893.

mluvím zde o první polovici let sedmdesátých, době to největších bojů — bylo jich po skrovnu a ti měli ve straně své krušné postavení. Zásluha však, že tehdy Národní Listy byly z denních žurnalů našich jedinou spolehlivou tvrzí stoupenců Smetanových, že nedaly se strhnouti svůdným heslem »nečeskosti« a »cizáctví«, náleží především Janu Nerudovi. Zde velký básník, jenž přese všechno své ryzí češství také musíval slýchati výtku cizáctví, které prý do literatury české uváděl, kongenialně pochopil velkého hudebníka a stejně velkého Čecha a přilnul k němu láskou neobmezenou. On tenkráte svým osobním vlivem nejen Národní Listy učinil naprosto nepřístupné útočníkům, nýbrž v kruzích přátelských dovedl šířiti vlastní svou neoblomnou důvěru k Smetanovi. A na štěstí nemusil při tom zápasiti teprve s odborným recensentem listu: tím byl Ludevít Procházka, horlivý ctitel a věrný přítel Smetanův.«

Dosavadní moje vypravování doplňuje tento skoupý náčrtek situace nejednou podrobností. Co však mé osoby se týká, nemohu se tomu zde nikterak vyhnouti, abych nepoznamenal, že jsem přes své působení v Pokroku a v Politice nikterak nepatřil k staročeským žurnalistům v strannickém slova toho smyslu. Bylo o mně známo, že nedovedu své politické přesvědčení podříditi disciplině a diktatům strany kterékoliv a že v aktualních tehdy otázkách (passivní odpor blížil se svému konci) namnoze mladočeské stanovisko jest mi sympathické, tak že mne Staročeši mohli pokládati za jakéhosi »Mladočecha na zapřenou«; ale to nepřekáželo mému postavení v Pokroku a v Politice ani dost málo. Teprve během roku 1874 dospěly poměry nenáhle až tam, že se politické strannictví ne již pouze bezděčně,

ale přímo vědomě a úmyslně přenášelo i do rubrik uměleckých. Alespoň jednoho příkladu se zde zběžně dotknu. Jsou to články, které s nadpisem »Vom böhmischen Theater« (Z českého divadla) během září a října 1874 uveřejňovaly se ve feuilletonu Politiky.

Účelem článků těch bylo dokázati, jak zbědovaný je stav českého divadla za vedení mladočeského, zejména vlivem Čížkovým, tak že nezbývá, než domáhati se pronikavých změn osobních v Družstvu i v uměleckém personalu. Mnohé nedostatky, které právem směly býti vytýkány — vždyť nikdo také netvrdil, že divadlo je v plném rozkvětu svém — sloužily jen k tomu, aby pod vlajkou rozhorlené kritiky nepozorovaně proplouti mohly i výtky a útoky neoprávněné. A to zakusil před jinými Smetana. Feuilleton ze dne 13. září byl věnován jemu. Dostává prý »ohromnou« gáži jako skladatel, první kapelník, artistický správce zpěvohry a řiditel operní školy a nic prý za to nedělá, jen prý »občas žádá Družstvo za prodloužení smlouvy a zároveň za zvýšení platu, což mu všechno jeho stranníci a dr. Čížek bez váhání a s radostí povolují«. »Jako skladatel působí nad míru skrovně. R. 1866 byli již hotovi jeho »Braniboři« a »Prodaná nevěsta«, a od té doby objevily se ještě »Dalibor« a »Dvě vdovy«. Tedy za osm let dvě opery.[1]) Mimochodem řečeno, kromě »Nevěsty« ani jediná neudržela se na repertoiru. Jako kapelník působí v pravdě jenom v divadelním almanachu a obecenstvo zná ho asi spíše z kavárny Bendlovy, kdež po celé dny čte své noviny, jestliže právě neléčí doma své rozrušené nervy. Celé

[1]) Čtenář zajisté pozoruje, že »Libuše«, která mezi tím povstala, je zde úmyslně opomenuta.

jeho tělesné ústrojí je prý schátralými poměry divadelními tou měrou dotknuto, že nemůže taktovku ani viděti, neřku-li zkoušky odbývati...« A tato kapitola o Smetanovi končí: »Toť první osobnost, která české divadlo pokládá za útulek zaopatřovací, za invalidovnu, za pathologický ústav.«

To musil jsem čísti v listě, jehož uměleckou rubriku před dvěma lety sám jsem byl redigoval. Tím nejlépe je označen obrat, který se za tím udál. Avšak celá surovost tohoto útoku na Smetanu jeví se v plném světle teprve tomu, kdo povšimnul si jejího datování. Již 15. srpna 1874, tedy čtyrý neděle před oním feuilletonem Politiky, přinesl Dalibor první zprávu o mistrově chorobě:

»Kapelník Bedřich Smetana onemocněl následkem neustálých rozčilování, jakých mu v poslední době způsobováno bylo s jisté strany, čivy tak povážlivě, že po nějaký čas úplně se straniti musí vší hudby a každého namáhání duševního, i jest mu největšího šetření se zapotřebí. V činnosti operistické zastati jej mohou po ten čas p. kap. Čech a p. K. Bendl, věnujíce se zejména nastudování novinek, jichž vypravení nelze odkládati.«

Z dopisu pak, který Smetana poslal dru Čížkovi (T. II. 41—43) 7. září, víme, že první příznaky sluchové choroby dostavily se již v prvních dnech července, že brzo na to začalo léčení u prof. Zoufala, jenž zapověděl »všechen výkon a všechnu činnost v hudbě«, a že na začátku září na pravé ucho neslyšel již pranic, na levé špatně. Proto prý, nemoha zastávati službu svou žádá, aby osvobozen byl na neurčitou dobu od dirigování a studování oper. »Zhorší-li se můj stav během čtvrtletí«, píše mistr dále, »pak se budu muset, jak samo sebou se rozumí, svého

ouřadu u divadla vzdáti a smutnému svému osudu podati.« Zajisté celá Praha, pokud vůbec o divadelní záležitosti se starala, o situaci, v níž se nalézal Smetana, věděla již dříve, alespoň od srpna, a krok, jejž mistr učinil 7. září dopisem svým dru Čížkovi, z kruhů divadelních bleskem šířil se i do obecenstva; a tak ovšem i pisatel [1]) feuilletonu ze dne 13. září velmi dobře byl zpraven o Smetanově stavu, což nade vše jasně ukazují narážky na »hojení rozrušených nervů«, na »invalidovnu« a na »pathologický ústav«. A tak psáti dovoleno bylo o umělci, jenž byl již českému divadlu dal »Branibory«, »Prodanou nevěstu«, »Dalibora«, »Libuši« a »Dvě vdovy« ....

Přišlo tedy Smetanovým odpůrcům na pomoc jeho neštěstí! To byla ovšem alliance nepřemožitelná. Ale jsem přesvědčen, že nerozhodla, nýbrž jen urychlila konec desítiletého mistrova zápasu o vůdčí úlohu na poli českě hudby dramatické; alespoň s kapelnictvím byl by se musil rozloučiti i kdyby byl zůstal zdráv — vždyť do pole proti němu vypravena i poslední výzva a ruch hudební otráven heslem politickým. Ostatně rozhodnutí roku 1874 bylo zvláštní, dvojaké: Když Smetana v říjnu ohluchl nadobro, ztraceno bylo sice postavení jeho při divadle, jehož řiditelem v poslední den téhož měsíce Družstvem jmenován Maýr, prvním kapelníkem pak Ad. Čech, ale zároveň nadešlo tím Smetanovi nové desítileté období výhradně skladatelské, obdivuhodně plodné. Bylť nyní i existencí svou odkázán k dílům svým a věnoval se jim celý, ovšem pokud choroba nepohlcovala jeho čas a jeho síly. Dříve bojoval s lidmi,

[1]) V září 1874 byl jsem již v Solnohradě. Později bylo mi řečeno, že tyto feuilletony Politiky byly společným dílem více autorů; ale nemohu za to ručiti a proto neuvádím jmén jejich.

teď s přírodou — té na konec podlehl. Avšak právě zahájení tohoto nového desítiletí v době nejkritičtější, kdy čerstvá ještě rána osudu byla nejbolestnější a jen slabá naděje na možné snad uzdravení síliti mohla těžce zkoušeného mistra, bylo nad míru skvělé: v Smetanovi probudil se opět skladatel instrumentalní, jenž oběma prvními symfonickými básněmi cyklu »Vlasti«, »Vyšehradem« a »Vltavou«, již dříve sice zamýšlenými a z části i koncipovanými,[1]) ale teprve v posledních měsících r. 1874 napsanými, objevil se na slunném vrcholu svého uměleckého tvoření.

---

[1]) První zprávu o tom, že Smetana dokončiv »Libuši« »hodlá nyní přistoupiti k větším orkestralním skladbám ‚Vyšehrad' a ‚Vltava'« přinesl Dalibor již 7. listop. 1872. Zajisté, že mistr nezanášel se myšlenkou tou po dva roky, aby nebyla v jeho fantasii nabyla nějakých hudebních tvarů. Ba jsem přesvědčen, že by Smetana jinak nebyl nikomu svěřil ani plán svůj, ani tituly skladeb. Zpráva Zeleného (str. 25) tomu neodporuje, týká se patrně jen definitivního ustálení motivu »Vyšehradu« v kritický den první úplné isolace churavého mistra v říjnu 1874.

X.

OSOBNÍ STYKY A DALŠÍ VZPOMÍNKY.

V prvních letech sedmdesátých, jejichž hudební ruch ovládán byl spory mnou právě načrtnutými, mnoho stýkal jsem se se Smetanou, na různých místech a při různých příležitostech, v divadle, v kavárně, v Umělecké Besedě, v hostinci. Nepříliš rád a jen když bylo to neodkladné, vyhledával jsem ho v kavárně, v »staré Slavii« na nároží Ferdinandovy třídy a Divadelní ulice, kde od několika let stojí nové křídlo České spořitelny. Odpoledne čítal tam horlivě noviny; míval před sebou na stole, vedle na židli a obyčejně i na klíně množství nejrozličnějších časopisů, hudebních, obrázkových i politických. V tu dobu bývalo mu nemilé, vytrhoval-li ho někdo z čtení; proto rozmluvy s ním stávaly se zde často krátké, až lakonicky úsečné, a po několika nezbytných slovech četl klidně a pozorně dál. Někdy arci po odbyté prohlídce novin i v kavárně rád a vesele zahovořil si s kroužkem, obyčejně uměleckým a literárním, jenž si k němu přisedl.

Za to míval jsem příležitosti dost mluviti s ním večer u »Ježíška« v Spálené ulici. Ladislav Quis ve svých »Vzpomínkách na Nerudu«[1]) podal malý obrázek

[1]) Světozor, 1892, str. 7. nn.

této společnosti, jejíž hlavou byl právě Neruda. Smetana sice nechodil tam každý den bez výjimky, jako onen, přece však několikrát za týden, tak že bylo vždy pravděpodobné, nalézti ho v tomto kroužku, sedícího obyčejně na druhém konci obdélného stolu, právě naproti Nerudovi. Přirozeně kupili se hudebníci a přátelé hudby kolem kapelníka, spisovatelé a novináři kolem feuilletonisty — ale neznamenalo to stálé rozštěpení hovoru, poněvadž při každé zajímavější otázce hlasitěji přetřásané, ať vyvolána byla na kterémkoliv konci stolu, rokovala téměř celá společnost. Někdy arci bylo slýchati od laiků, které k »Ježíškovi« vedla sympathie k Nerudovi nebo Smetanovi, nejnaivnější náhledy o věcech uměleckých; ale i to mělo svou dobrou stránku: Neruda svým řízným vtipem a neodmluvnou určitostí svých tvrzení leckoho dovedl poučit a přesvědčit právě tak, jako Smetana svým klidným a věcným výkladem s hřející opravdovostí přednášeným. Jen když mistr poznával, že lidé věci neznalí stále a stále opakují to, proti čemu on od let marně bojoval jako kritik i jako umělec, přetrhl debattu náhle ostrým slovem buď žertovným, buď vážným, a dal tím na jevo, že by bylo lépe mluviti o něčem jiném.

Smetana přicházíval klidný a tichý, ba zamlklý. Beze slova — kromě nejnutnějšího pozdravu — svlékl svrchník a očistil si brejle, prohlédl pozorně celou společnost a zaujal obvyklé místo. I pokud večeřel, býval ještě zapjatý; teprve když zapálil si doutník, z něhož po odříznutí špičky vždy pozorně vyklepával prach, roztál a pak ovšem byl i hovorný. To mělo svůj důvod. Přicházel obyčejně z divadla, a zajisté cestou zabýval se myšlenkami ne právě veselými;

chmury, které tak často stínily jeho čelo, jen nenáhle ustupovaly náladě jasnější. Když konečně cítil se v kruhu přátelském, hleděl setřásti se sebe všechny nemilé dojmy a rád se bavil hodinu nebo dvě. Mnoho věděl a viděl, mnoho zkusil a dovedl to poutavě vypravovati. Z pravidla mluvil klidně a zvolna, vtip jeho rád měl přídech ironie nebo satiry; každému žertu rozuměl a přece dovedl zase každého udržeti v jakési uctivé vzdálenosti, ne snad upjatostí nebo chladem, nýbrž naopak sympathickým dojmem velkého ducha, jenž vystupoval beze vší okázalosti otevřeně a jistě a proto imponoval. Byla-li nálada jeho zvlášť dobrá, smál se srdečně a mluvil druhdy i velmi hlasitě; v okamžicích však, kdy nejdůvěrněji hovořil o velkých mistrech a jejich dílech a vzpomínal si na hluboké dojmy umělecké, tlumil bezděčně hlas, zvolnil tempo řeči, pozvedl obočí nad zářícím okem, tak že celý jeho zjev tlumočil ryzí nadšení a sílu přesvědčení, ať mluvil o Beethovenovi nebo Wagnerovi, o Bachovi nebo Lisztovi. Arci bývaly také dny, kdy nepodařilo se zaplašiti trudné dojmy útoků a příkoří spůsobených bojovnou vřavou tehdejší; pak s resignací pronášel Smetana mnohé trpké slovo o tom, jak splácí se u nás nejpoctivější práce a snaha umělecká...

Jedno thema dosti zhusta bývalo na programu obecného hovoru u »Ježíška«: má-li se na to pomýšleti, provozovati některou Wagnerovu operu na našem jevišti. Názory se rozcházely, ale více v důvodech než ve výsledcích, alespoň pro přítomnost. Neruda zásadně byl proti tomu, ale ne z důvodů uměleckých — Wagnera ctil jako velkého umělce a uznával jeho díla — nýbrž z národních. »Já sám bych proti tomu psal — a viděli byste, jak!« řekl kdysi.

Na námitku, že přece je důležité, aby naši lidé, zejména umělci, poznali také Wagnera, míval odpověď: »Ať jedou do Vídně nebo do Mnichova a poslechnou si Wagnera tam; kdybych byl bohatý, každému, kdo by si to přál, zaplatil bych cestu s radostí.« O Smetanovi víme, že r. 1864 napsal: »mohl by se provozovati i Wagner, ovšem kdyby patřičná místnost k tomu byla!« Tato podmínka ani na začátku let sedmdesátých nebyla ještě splněna; tehdejší výkonné síly a pak scenický apparat byly by stačily nanejvýš k takovému provedení oper Wagnerových, které zejména Smetanu jakožto Wagneriana nebylo by mohlo uspokojiti, nehledě ani k tomu, jak by pokus takový byli využitkovali odpůrci v neprospěch nejen jeho samotného, nýbrž i Wagnerův. Považoval tudíž pokusy o uvedení německého mistra toho na české jeviště za předčasné. A skutečně, když na začátku r. 1873 v Družstvu samotném vznikla myšlenka osvěžiti repertoire některým dílem Wagnerovým, tuším že »Hollanďanem« nebo »Lohengrinem«, opřel se tomu Smetana sám, poukázav k okamžité nemožnosti důstojného provedení jeho.

Nerudova společnost scházela se »u Ježíška« jen až do podzimu 1872; pak usadila se u Líbalů, v zahradním to hostinci ve Ferdinandově třídě dnes již neexistujícím, ale jen asi na půl roku. Na jaře 1873 otevřel herec Frankovský — výborný to umělec dosud plně nenahrazený a zároveň roztomilý člověk — plzenskou restauraci, chodilo se tedy k němu. Někdejší Ježíškovská společnost několikerým stěhováním se také pozměnila, kruhy divadelní nabyly v ní téměř převahu. Smetana ovšem zůstal jí věrný. Když tábořili jsme u Líbalů, učiněn pokus osvěžiti společenské styky literatů a umělců všech oborů dýchánky, jež střídavě

měly býti vážné a humoristické; pokus ten dařil se však jen v těch několika měsících zimní saisony, které jsme byli v místnosti právě zmíněné. Nemluvil bych o tom zde, kdyby Smetana sám se nebyl spřátelil s touto myšlenkou a kdyby i sám v ní nebyl měl účastenství činné, o němž alespoň jednu drobnost mohu vypravovati. V restauraci byl klavír, valně obehraný a také stále rozladěný, k němuž mistr nejednou uprostřed čilého hovoru přisedl, aby živým zvukem výroky a soudy své zdůvodnil a znázornil. Na nástroji tom hráti Chopina nebo Liszta zdálo se věcí nemožnou, a proto Smetana, když s největší ochotou kdysi slíbil, že při nejbližším dámském dýchánku provede několik skladeb klavírních, kladl si velmi pochopitelnou podmínku, aby k večeru tomu opatřen byl jiný, dobrý klavír. Zároveň s některými jinými drobnými přípravami i tato věc byla svěřena mně. Nevím již, jak se stalo, že všechno ostatní svědomitě jsem pořídil a jenom na nešťastný klavír — zapomněl jako na smrt. A nebyl jsem si toho vědom, ani když společnost k dýchánku již hojně se scházela. Konečně přišel i Smetana, rozhlédl se na všechny strany, zamračil se lehce a ptal se mne překvapen: »A kde je ten klavír, který jste mi slíbil?« Tu teprve jako blesk projela mi hlavou vzpomínka na převzatý úkol. Ale bylo již pozdě. Nezbývalo než přiznati se. Omluvy moje přijímal však mistr s humorem: »Tak to tedy přece jenom zkusím na tomhletom střepu,« pravil a dodal, spůsobem svým ironický důraz klada na každé slovo: »Snad to přece trefím? Co myslíte?« Nemilé intermezzo bylo prozatím odbyto a obecně zavládla veselá nálada.

Když po několika číslech zpívaných a deklamovaných byla řada na Smetanovi, zasedl klidně ke

»střepu« a vykouzlil z něho Chopinovými valčíky a etudami, nějakou Lisztovou parafrazí a vlastními polkami zvuky, které zajisté nikdo neočekával. Vzácné umění jeho jakožto pianisty ukazovalo se také v obdivuhodném přispůsobení se nástroji, jehož vlastnosti — zde ovšem jenom nectnosti — ihned dovedl poznati, opanovati a po případě i využitkovati. A volbou skladeb, jež právě proto rád hrával, poněvadž na nich osvědčiti mohl všechny přednosti své techniky, zejména ethericky lehký a snivě měkký úhoz, jakož i jemnost, zřetelnost a plynnost i nejbrillantnějších passáží, obtíže se zdvojnásobily; neboť právě takové skladby kladou klavíru nemalé požadavky. Nevím, zdali by Smetana přítomné byl mohl více nadchnouti, kdybych byl nezapomněl opatřiti mu třeba nejlepšího Bösendorfera; neboť jeho svrchovaná vláda nad nástrojem ukazovala se zde se stránky docela nové, v koncertní síni ovšem nezvyklé, ale právě proto nad míru zajímavé a dokonce i každému laikovi přístupné.

* * *

Do bytu k Smetanovi docházel jsem jen zřídka. Nezapomenutelné jsou mi ovšem chvíle, v nichž mi zahrál hlavní výjevy »Libuše« a »Dvou vdov«; stalo se to krátce před mým odchodem z Prahy, z vlastní iniciativy mistrovy. Z »Libuše« znal jsem ovšem již předehru a nejeden lyrický úryvek z produkcí veřejných i soukromých; ale běželo o bližší poznání momentů dramatických, velkých ensemblů a jednotlivých příznačných motivů, běželo o zvláštní povahu celku, na niž Smetana kladl velkou váhu. A co »Dvou vdov« se týká, obával jsem se, že opouštěje Prahu před pre-

miérou tak brzo je neuslyším — ukázalo se pak, že obava ta byla oprávněná: s jeviště poznal jsem je teprve po čtyrech letech, v novém spracování.

Několikrát navštívil jsem Smetanu jako žák učitele. Tato krátká episoda odehrála se od února do jara 1871. Gluckův »Orfeus« totiž byl již r. 1864 ve mně vzbudil nadšený interess pro hudbu dramatickou; do té doby četl jsem, co jen o dějinách, esthetice a theorii hudby vůbec a opery zvlášť dalo se sehnati. Že jsem se odvažoval také na pokusy komposiční, nemusím snad ani zvláště poznamenávati. Ale záhy poznával jsem potřebu vážnějších, soustavnějších studií theoretických a opatřil si zejména Marxovu »Compositionslehre«.

Prostudoval jsem nenáhle všechny čtyři svazky, při obou prvních popsal jsem také dost notového papíru harmonisováním a figurováním množství choralů atd. Ale neměl jsem nikoho, kdo by tyto moje úlohy byl prohlížel a kritisoval. Tehdy, r. 1865 a 1866, mi to ovšem stačilo; seznámil jsem se blíže s theorií a získal tím základ pro další studie své. Po několika letech však znova zatoužil jsem po praktickém cvičení, zejména po lepším ovládnutí vyšších forem hudebních — a že k nikomu neměl jsem takovou důvěru, jako k skladateli, jenž jediný mohl mi nauku o formách podávati zároveň se stanoviska nejpokročilejšího, bylo zajisté zcela přirozené. Zaklepal jsem tedy u Smetany a po příznivé odpovědi jeho na konci února 1871 začaly hodiny. Nejdříve však chtěl se mistr přesvědčiti, čemu jsem se dosud sám naučil: ukázkami pak harmonisování stupnic a daných melodií, přetváření motivů, harmonických sekvencí a modulací vyplněno těch několik hodin až do jara, kdy jsem na několik měsíců opustil Prahu, tak že k výkladu forem hudebních,

vlastnímu to cíli mému, ani jsme nedospěli; a po návratu mém na pokračování již nedošlo. Pokusů skladatelských nezanechal jsem sice ihned, ale brzo byla myšlenka na dráhu tu do zaslouženého pozadí zatlačena nejenom jinými pracemi a plány mými, nýbrž i přesvědčením, že bych sám před vlastní kritikou neobstál. A přece ještě r. 1879 neodolal jsem tomu, abych Smetanovi nepředložil právě jeden z nejstarších pokusů,[1]) a to jen proto, abych měl povolanou kontrolu své autokritiky. On tenkráte ovšem věděl, že tato kapitola mého vývoje byla pro mne již nadobro odbytá; úsudek jeho nebyl nikterak nepříznivý, ač některé drobnosti, hlavně v orkestraci mi vytýkal — ale nepadlo ani jedno slovo, které by mnou dávno zažehnané duchy bylo volalo zpět. A za to Smetanovi dnes ještě jsem vděčný; neboť neznám nic horšího, než buditi a živiti v někom, kdo hudbu miluje, umělecké aspirace, které vésti musí k trpkému sklamání.

* * *

Je známo, jak velice František Liszt vážil si Smetany. Ukázky jejich korrespondence v obou Teigových knížkách uveřejněné jsou toho dokladem. A jak obsažná, jak výmluvná jsou krátká ta slova, jimiž Výmarský mistr odpověděl pražskému známému (K. Navrátilovi) na zprávu o smutném konci svého českého ctitele a přítele: »V spěchu píši Vám, že mne smrt Smetanova velice dojala. Bylť on genius.«

Kdykoliv Liszt do Prahy zavítal, vyhledával především Smetanu, ba jemu k vůli vlastně na chvatných

---

[1]) Balladu (Göthova »Rybáře«) 1865 složenou, ale 1875 orkestralním průvodem opatřenou.

cestách svých v Praze se zastavoval. To učinil také 2. května 1871; a u příležitosti té strávil jsem několik nezapomenutelných hodin v jeho společnosti. Čekal jsem v poledne »u Ježíška« právě na polévku, když Procházka tam přišel za mnou s vyzváním od Smetany, abych se dostavil do restaurace Švertáskovy, v níž obědvati bude v kroužku hudebnickém Liszt. V určenou hodinu shledal jsem tam mimo vzácného hosta a Smetanu, jenž mne představil, také Ambrose a Kavána; pak přišli ještě Procházka, Ulm a Linhart. Liszt přicházel z divadla, kde mu zahráli ouverturu »Prodané nevěsty«; před tím byl ho Smetana seznámil se svými dramatickými skladbami, zejména s »Daliborem« a tuším i se začátky »Libuše«, pokud tenkráte byly hotovy. Z toho, co zvěděl jsem později o Lisztově posudku, ovšem naveskrz nad míru příznivém, budiž zaznamenáno zvláště uznání, jehož došla smělá harmonika Smetanova, nelekající se ani sebe příkřejšího zvuku, jestliže vedla k němu hudební logika. Při místech takových prohodil Liszt: »Na to by se snad ani Wagner sám neodvážil.«

Při obědě byla ovšem konversace velice živá, rozmanitá, zajímavá, tak že dvě hodiny uplynuly nám jako okamžik. Hlavní slovo však neměl Liszt, nýbrž Ambros — samo sebou se rozumí, že sršel vtipem a duchem jako vždy a že rozmluva točila se především kolem hosta a jeho umění. Liszt sám mluvil s božským klidem, a přece pevně, důtklivě, ba vřele, každé slovo bylo na svém místě a každé znělo tak sympathicky, jak svrchovaně sympathický byl celý jeho zjev. Teď ovšem pochopoval jsem, že v mládí jeho zamilovala se do něho celá Paříž, nejen ženské, ale i muži. Nyní bylo mu již šedesát let, dlouhý prostě

splývající vlas silně již šedivěl a přece dosud osobnost jeho hned v prvním okamžiku oslňovala, okouzlovala, jako žádná jiná mně známá. Tím trpčí pocit způsobilo ve mně to, že jsem Liszta neslyšel hráti, ač příležitost byla tak blízká! Doprovodili jsme ho totiž všichni až k domu Měšťanské besedy v nynější Jungmannově třídě, kde tenkráte bydlel Ambros. Ten před námi všemi ho k sobě pozval, aby »posvětil Bösendorferův klavír« svou hrou; Liszt nejochotněji pozvání to přijal, ale nás ostatní Ambros opomenul vybídnouti, abychom také šli nahoru, a klidně nechal nás rozloučiti se s Lisztem a odejíti. Jen Smetana, jemuž vlastně pražská návštěva slavného abbé platila, a Procházka, jenž zase maje bližší styky s Ambrosem nepotřeboval čekati teprve na zvláštní dovolení, šli s nimi. Když jsem pak zvěděl, co všechno Liszt u Ambrose hrál — také části své Dantovské symfonie — začal jsem si vyčítati svou nemístnou ostýchavost a malicherné ohledy etiketní, pro které jsem nechtěl býti nezvaným hostem — a vyčítám si to podnes. Liszt, jenž ráno byl z Vídně přijel, večer zase odcestoval do Výmaru.

* * *

V létě 1872 měl se v Mnichově dávati Wagnerův »Tristan«, po sedmileté přestávce od prvního vůbec provedení. Napjetí v hudebním světě nebylo malé; proslýchalo se, že manželé Voglovi budou dokonalou náhradou za manžele Schnorrovy, kteří se proslavili při premiéře r. 1865. Toužil jsem po tom, slyšeti »Tristana«, a spřádal všelijaké plány; ale nevím, zdali bych již tenkráte tužbám svým byl vyhověl, kdyby mi Smetana nebyl sdělil, že také zamýšlí zajeti do Mni-

chova. Ze všech děl Wagnerových právě toto kladl vždy nejvýše. Brzo byl jsem odhodlán a obětoval, co jsem mohl, abych dopřál si umělecký výlet, který měl pro mne význam veliký. Tenkráte totiž nebylo ještě nadějí, že by se »Tristan« vyskytl na některém jiném jevišti mimo Mnichov.

Dr. Kliebert, jenž tehdy žil v Mnichově, s radostí nám v čas zabezpečil lístky k prvnímu představení a 27. června vydal jsem se se Smetanou na cestu. Nebyla bez překážek; neboť právě v ty dny byla doprava na Západní dráze po povodni, která stihla poříčí Berounky a s ním i Prahu, opět zahájena: někde za Zdicemi musili jsme opustiti vlak a po překročení nepatrného nyní »Červeného potoka«, který však způsobil krátce před tím největší spousty a strhl i železniční most, vsedli jsme do připraveného vlaku druhého. Smetana byl v nejlepší míře, a humoru, s nímž mne přivítal již na Smíchovském nádraží, nepozbyl ani na okamžik po celých těch pět nebo šest dní našeho výletu. Bylo to věru jako kdyby s pražským prachem byl se sebe setřásl nejen všechny svízele a trampoty svého postavení kapelnického, jimž unikl krátkou dovolenou, ale i všechny stopy oněch trudných sporů a zápasů, jež podstupovati musil jako umělec. Smetana za hranicemi, když tíže našich domácích poměrů s něho byla sňata, zdál se býti jiný člověk, zdánlivě šťastný: říkal jsem, že jej možno poznati jen dle tváře. Každému příjemnému dojmu, ať uměleckému, přírodnímu nebo společenskému, ať vážnému nebo veselému, poddával se s upřímností dítěte, nebo lépe řečeno s naivností genialním lidem vlastní, jako by tu trošku slasti chtěl vypíti do poslední kapky v náhradu za všechno to hoře, jež mu přinášelo jeho povolání umělecké.

»Tristana« slyšeli jsme dvakrát. Poprvé 28. června seděli jsme v první řadě parketu; Smetana, jenž tomu byl velice povděčen, s upjatou pozorností sledoval výkony orkestru, zejména nástrojů dechových, a obdivoval se temperamentu a pružnosti dirigenta — Bülowa. Pro druhý večer, 30. června, radil jsem zase k sedadlům na balkoně před ložemi prvního patra (gallerie noble); neboť odtud obraz scenický — tenkráte ovšem stále nad pomyšlení dokonalý — nejlépe bylo přehlédnouti. A Smetana také ani na chvíli neodložil kukátko a zároveň pobožně naslouchal každému zpívanému slovu — nyní teprve oddával se celý dramatu. Výkony Voglových byly ovšem velkolepé každým směrem. Nebudu, vlastně ani nemohu vypočítávati všechno to, co na Smetanu zvláště působilo; při představení samotném málo mluvil, v pausách pak a po divadle docela rhapsodicky dotýkal se brzo toho, brzo onoho, co právě ho napadlo. A byly to nejen velké, úchvatné momenty, jako na př. bezměrná, náruživě rostoucí touha Isoldy očekávající Tristana a vrcholení následující milostné sceny druhého jednání, nebo zase kontrast mezi smrtelným zápasem trpícího hrdiny a klidným beznadějným pastoralem vyzírajícího pastýře, jež pak náhle přechází v jásavé znamení blížící se spásy v dějství posledním, nýbrž i nejdrobnější obraty, ba i pouhé hříčky harmonické nebo melodické, z nichž s libujícím si úsměvem vždy uváděl zvláště převrácení Tristanova jména (ovšem i melodického kroku) na »Tantris«, jako vtip zvláště podařený.

Mezi oběma představeními Wagnerovy hudební tragedie[1]) byli jsme v Residenčním divadle na Freyta-

[1]) »Tristan« dával se tenkráte vůbec jen dvakráte; 1. čer-

gových »Žurnalistech«. Pamatuji se ještě velmi dobře, s jakým interessem Smetana provázel výborné provedení této veselohry. V redakční sceně na př. líbila se mu nad míru nenucenost hry; když herci (z nichž jmenuji zde jediného Rüthlinga — v úloze Oldendorfa — proto, že býval mi vždy nad jiné sympathický) mluvili i delší řeči tak, jak právě stáli, třeba zády k obecenstvu obráceni, řekl: »Podívejte se: ti se neobracejí pokaždé k obecenstvu, když mají něco říci, a přece jim člověk rozumí každé slovo i v dlouhém sermonu. Jinde by se na to snad ani neodvážili, a přece je to pěkné, jen umět se to musí.«

Ruch, který ty dny panoval v Mnichově, byl jakousi předzvěstí Bayreuthu, jako již před tím při premiérách »Tristana« a »Meistersingrů«. V dvacetiminutových meziaktních přestávkách při »Tristanu« procházeli se hudebníci ze všech končin světa po Maximilianově třídě nebo posilňovali se v Café Maximilian naproti divadlu. Bülow po každém jednání docházel do nedalekého bytu svého, aby se převlékl; hned první večer potkali jsme ho, když vracel se do divadla, Smetana[1]) mne představil a mezi řečí zvěděli jsme, že dostaveníčko hudebníků po divadle je v podzemní pivnici jmenované kavárny. Když jsme pak přišli, shle-

vence začínaly již divadelní prázdniny. Ale bylo ještě představení třetí na začátku července — tajné, pro samojediného krále Ludvíka II.

[1]) Smetana a Bülow znali se již dávno; a že to nebyla jen známost povrchní, jako mezi umělci jest jich na tisíce, vyslovil Bülow r. 1886 u příležitosti přípitku v Umělecké besedě: »Volali jste mi ‚Sláva!‘ Krásného toho slova vašeho nemohu příhodněji užiti než vzpomínkou na muže, který první ve mně vzbudil sympathie pro Čechy, když jsem se s ním v padesátých letech seznámil u mistra Liszta. Ti neumírají, kteří se vtělili ve velkou myšlenku! Provolejme památce Bedřicha Smetany ‚Sláva‘!«

dali jsme uměleckou společnost velice pestrou a zajímavou. Dr. Kliebert, oddaný to ctitel Smetanův a vždy roztomilý společník, neunavně představoval a seznamoval na všechny strany. Mezi přítomnými byl i mladý Florentiňan Buonamici, jehož jména dotknul jsem se již při zprávě o filharmonických koncertech.

Pokud vím, z hudebních kruhů pražských byli jsme jediní, kdo přijeli k vůli »Tristanu« — Klieberta už tenkráte bylo dlužno považovati za naturalisovaného Mnichovana. Ale náhodou tím milejší, čím neočekávanější setkali jsme se druhého dne s jiným ještě českým umělcem — ovšem také již ne pražským. Do kavárny, v níž jsme odpoledne seděli, vstoupil nový host; povšimnul jsem si ho a pravil Smetanovi a Kliebertovi: »Podívejte se dobře na tohoto pána: kdyby neměl ten neherecký plný vous, přísahal bych, že je to Paleček«. A příchozí, jenž zaslechl poslední slova, ohlédl se a ihned s radostným překvapením k nám přistoupil a především Smetanu srdečně pozdravoval. Nemýlil jsem se. Paleček byl již přes dva roky slaveným bassistou carské opery petrohradské a přece ještě doby prázdnin užíval rád k tomu, aby dále studoval a se zdokonaloval. Tenkráte právě byl strávil nějaký čas v Miláně, nemýlím-li se, u znamenitého učitele zpěvu Lampertiho a vracel se přes Mnichov na sever. Z pohodlí nechal si ovšem růsti vous, který však jasný, sympathický výraz jeho tváře přece nedovedl zakrýti tak, jako leckterá z jeho karakteristických mask divadelních. Nemohli jsme si ani přáti lepšího přírůstku k svému dosud tříčlennému českému kroužku; vždyť také Paleček Smetanovi byl oddán z té duše, jeho zásluhou »Prodaná nevěsta« dostala se na jeviště petrohradské — a jestliže úspěch

pak nesplnil vzbuzené naděje, na dobré vůli Palečkově vina zajisté nebyla, nýbrž naopak spíše snad na tom, že horlivost jeho pro českého mistra byla větší, než snesly tehdejší divadelní poměry ruské. Nejveselejší chvíle zažili jsme na zítří odpoledne, na výletu do Grosshessellohe, v údolí Isary. Odjeli jsme brzo po polední, abychom se v čas vrátili k druhému představení »Tristana«. Po příjemné procházce zapadli jsme do malého zahradního hostince, jenž nám poskytl jen nejfrugalnější svačinu; ale zrovna i to přispělo k bezstarostní zábavě naší tou měrou, že jsme se přímo zděsili, když jsme zpozorovali, kolik je hodin. Zbývalo již tak málo času, že se nás dvou, kteří jsme v končinách těch byli známi, Klieberta a mně, zmocnila vážná obava, zdali se dostaneme k poslednímu vlaku, jenž nás před divadlem ještě — »Tristan« začínal o 6. hodině — do Mnichova dovézti měl. Musili jsme si pospíšiti a nedaleko nádraží dokonce dáti se do klusu a přelézti pak nízké ovšem zábradlí, poněvadž vlak na stanici stojící chystal se k odjezdu. Podivil jsem se Smetanovi, jenž z nás čtyř mohl dělati nejmenší kroky, jak hbitě doběhl k vozu a vyšvihl se na stupátko — jen okamžik ještě, a vlak hnul se s místa. Netřeba dokládati, že šťastný konec této příhody dobrou náladu naši dovršil — ale jak by nám bylo, kdybychom se vstupenkami k »Tristanu« v kapsách byli musili v Grosshessellohe čekati na nejbližší vlak, jenž by nás byl do města přivezl až někdy po prvním jednání, na to neodvážili jsme se ani pomýšleti.

Když obě představení »Tristana« byla odbyta, navštívil Smetana Bülowa v bytu. Doprovodil jsem ho k domu — v Kanalstrasse — ale zůstal venku, procházeje se po chodníku. Bülow zvěděv o návštěvě

Smetanově, dal mu přednost před jinými na předpuštění čekajícími, zejména před americkými agenty zvoucími ho na koncertní cestu za moře, jež tentokráte [1]) odbyl, a to prý dosti příkře. Smetana sice Bülowa nechtěl zbytečně zdržovati, ale přece strávil uvnitř asi půl hodiny. Z dlouhé chvíle prohlížel jsem si zatím dům, v jehož přízemí slavný pianista a dirigent bydlil, velmi důkladně, ač to byl docela obyčejný, střízlivý mnichovský činžák. A proto také mi asi jeho vzezření tak málo utkvělo v paměti, že o sedm let později, když jsem za účelem studií v knihovně a v archivu delší dobu v Mnichově pobyl, neměl jsem ani tušení, že najímám někdejší byt Bülowův; teprve podobizny Bülowa a Wagnera a vyobrazení ze zpěvoher Wagnerových na stěnách, hlavně však velké poprsí krále Ludvíka II., jež »pan baron« Bülow své kvartýrské, vdově po královském lokaji, daroval na památku, uvedlo mne na stopu této náhody — pro mne arci zajímavější než snad pro čtenáře.

Když Smetana se vracel do Prahy, přestěhoval jsem se z většího salonu, jejž jsme v hotelu »Augsburger Hof« společně obývali, do menšího, skromnějšího pokoje, poněvadž jsem se ještě nějaký den v Mnichově zdržel. Neboť dokud jsme byli pohromadě, odkládal jsem ovšem návštěvy u svých starých známých a všechny takové prohlídky sbírek, které by Smetanu málo byly zajímaly. Ale neměl jsem již stání a byl jsem rád, když jsem se s mistrem setkal zase »u Ježíška«: z dojmů mnichovských leccos měl jsem ještě na srdci, o čemž nemohl jsem s nikým promlouvati

---

[1]) Teprve o několik roků později odhodlal se koncertovati v Americe.

tak, jako s ním. A ještě po letech rádi jsme si vzpomínali na společnou pouť za »Tristanem« r. 1872.[1])

* * *

Smetana, jenž styky s Bülowem zahájil již za svého pobytu u Liszta ve Výmaru, pěstoval je ovšem také později, kdykoliv Bülow v Praze koncertoval, způsobem, jenž pro hudbu naši měl význam nemalý. Ukázaloť se brzo, že Smetana nevydobyl si toliko sympathie německého umělce pro svou osobu, nýbrž dovedl ho získati i pro naše hudební snahy vůbec. Přízeň, kterou Bülow osvědčil tak okázalým způsobem Populárním koncertům Umělecké besedy, vyklíčila ze setby prvních let sedmdesátých zásluhou Smetanovou. Tenkráte již Bülow stýkal se v Praze skoro výhradně s hudebníky českými; s Němci jen pokud bylo nezbytno. Nejednou řekl, že v Praze jen v českých toliko kruzích cítí se volným; nebyla to však jen hluchá poklona zdvořilostní, a také ne pouhý pomíjející nával

---

[1]) Dva roky před tím byl Smetana v Mnichově, aby slyšel »Rheingold« a »Walkyru«. Jaroslav Goll, rovněž účastník kroužku Smetanovsko-Nerudovského, jenž tehdy v hlavním městě bavorském delší dobu meškal, zvěděl o úmyslu mistrově od Klieberta a nabídl mu, aby se u něho ubytoval. Smetana přijal a bydlel tam (v Tannenstrasse, blíže Anglického parku) nějaký čas za nepřítomnosti Gollovy, jenž podnikl výlet do hor, pak několik dní ještě společně s ním. V bytu byl starý rozbitý klavír; také na tom Smetana často hrával Chopina. Goll s mistrem byl v divadle při »Fideliu« a při »Walkyře«; i vzpomíná sobě, jak nadšen byl Smetana hrou Wagnerovou, která tenkráte vůbec byla novinkou (»Rheingold« dával se již r. 1869), a jak po celý čas byl v nejlepším humoru, jejž si ovšem zachoval i na zpáteční cestě přes Solnohrad, odkud s Gollem zajel ještě do Reichenhallu a Berchtesgadenu. V Solnohradě pak se oba rozešli.

známého jeho antisemitismu, bylo to více: hned list, na př. který psal Smetanovi z Mnichova po týdenním asi pobytu pražském v říjnu 1872, zjevně o tom svědčil. Někdy trávil Bülow odpoledne nebo večery jen v užším kroužku, v němž mimo Smetanu býval jsem s Procházkou a Fibichem, někdy zase rozproudila se hlučnější, veselá zábava s četnější společností přispěním našich kruhů divadelních.

Drobné osobní vzpomínky na Bülowa, mně arci po tolika letech ještě milé, nepatří sem; jen něco budiž zde zaznamenáno, co týká se Smetany a karakterisuje tehdejší situaci. Kdysi hrál Bülow po celý jeden večer Chopina; na poklony, které se mu se všech stran nadšeně činily, odpověděl u přítomnosti Smetanově: »Těší mne, že se Vám to líbilo, ale věřte, že právě pokud běží o Chopina, i já mohu ještě leccos profitovati zde od pana kapelníka Smetany.« Kdo znal Bülowa, ví, že nemohla to býti žádná lichotivá frase kokettující se skromností. To u něho bylo naprosto vyloučeno. A právě při onom Chopinově večeru, když jsme byli se Smetanou u Bülowa v »uměleckém pokojíku« sálu Konviktského, dostavila se v přestávce k němu deputace Wagnervereinu, aby mu složila svůj hold. Klidně ji vyslechl, ale hned se vyptával, byli-li již v Mnichově na »Tristanu«, a když ne, přijedou-li k představení na blízkou dobu určenému? Vyhýbavé odpovědi obou mluvčích ho rozladily a skoro nevrle řekl jim: »To tedy je zdejší Wagnerverein; hleďte, tito dva páni zde« — a ukázal při tom na mistra Smetanu a mou maličkost — měli tolik interessu na »Tristanu«, že přijeli již v letě do Mnichova, a nejsou v žádném Wagnervereinu, ba nejsou ani Němci.« K tomu sluší podotknouti, že Bülow byl dobře infor-

mován o našich poměrech národnostních, které českým hudebníkům ovšem nedovolovaly účastniti se v německém zdejším Wagnervereinu anebo založiti takový spolek český; ale věděl také dobře, že umění Wagnerovo v kruzích našich budilo živější ohlas a nalezalo plodnější půdu, než mezi pražskými hudebníky německými, tenkráte převážně ještě velmi konservativními, navzdor osvěžujícímu provedení »Meistrsingrů« na německém divadle r. 1871.

* * *

Když jsem r. 1874 Prahu měl na dobro opustiti, rozloučil jsem se v posledních dnech února s přáteli svými z kroužku Smetanova a Nerudova a s některými jinými umělci a žurnalisty na večírku, jemuž předsedal mistr. Nastávající změna života a působení mého byla vynucena poměry: zůstati v Praze žurnalistou bylo by znamenalo tolik, jako zříci se svého vlastního povolání. Ale když jsem na čas, snad na léta, opouštěl pražské bojiště, přece pevně jsem doufal, že ve prospěch mistra a jeho umění budu moci někdy pracovati na jiném poli, jinými prostředky, a snad i vydatněji; to jedině činilo mi onu změnu snesitelnou. Také večera toho u Švertáska spůsobil mi nahodilé překvapení — Paleček, jenž na cestě z Oděsy do Petrohradu několik dní strávil v Praze. Samo sebou se rozumí, že večer nebyl bez hudby. Hráli Smetana a Procházka, zpíval Paleček — mimo české písně zvláště krásně Schubertova »Wanderera« rusky — a když hudební zábava byla v nejlepším proudu, řeč obrátila se k plánům Smetanovým. Byl připraven na to, že přijde snad chvíle, kdy postavení svého při divadle

bude se musiti vzdáti, a začínal pomýšleti především na opětné nastoupení dráhy virtuosa. Paleček pod dojmem hry Smetanovy domlouval mu, aby zapomněl na osud »Prodané nevěsty« v Petrohradě a odhodlal se k umělecké pouti na Rus. Sliboval, bude-li jen předem zajištěna ochota mistrova, že způsobí, aby ho pozvala Filharmonická společnost petrohradská, a bude-li hráti Chopina, Liszta, své Polky, jak právě je hrál teď, skvělý úspěch ho nemine, a trudná episoda s »Prodanou nevěstou« bude odčiněna, po případě bude dokonce i Smetanovo pražské postavení posilněno. Smetana se rozmýšlel; Palečkovy důvody byly však tak přesvědčivé, že slíbil hráti v Petrohradě, bude-li od tamtud pozván.

Že plán ten mistra do opravdy zaměstnával i na dále, zvěděl jsem již po několika nedělích, když jsem z venkova na nějaký den Prahu navštívil a ovšem i Smetanu vyhledal. Radostně mi sděloval, že »už se do toho dal«; studuje prý znova některé koncertní skladby, které dávno již nehrál, a k svému velikému potěšení pozoruje, že všechna ta léta, po která činnost kapelnická a skladatelská bránila vydatnému, pravidelnému cvičení technickému, nezanechala žádných stop. Jiní věděli arci dobře, že technika, již příležitostně osvědčoval ve filharmonických koncertech a v komorních produkcích, byla netknutá, ale on sám patrně před tím si nedůvěřoval a teprve nyní, když vážně a přísně kontroloval své umění, dospěl k témuž potěšitelnému konci.

Opět jednou přijel jsem do Prahy a zvěděl, že Smetana trpí nervosou; ale zprávy ty nezněly tak, že by mne byly pobouřily. Teprve později v letě a k podzimku čítal jsem v novinách věci vážnější, v říjnu do

Solnohradu psal mi Procházka, že daří se Smetanovi již lépe, ač »na pravé ucho jest, jako dříve, dosud hluch«, ale v tu samou asi dobu zase zakmitla naděje z listu, jejž mi poslal Eim, jenž s celým svým temperamentem bil se pro Smetanu: »vydá se z jara na cestu do Petrohradu, aby tu zkusil své štěstí co virtuos«, až konečně Procházka v listopadu zvěstoval mi o mistrovi, že »neslyší věru ničehož«. Zbývala jen naděje na pomoc lékařskou, ale ta dle všeho byla slabá, byla stéblem, jehož se tonoucí chytá... K tomu nejneutěšenější zprávy o poměrech divadelních, o stálých útocích na Smetanu, a zase o triumfu, jejž slavil při prvním provozování »Vyšehradu« ve filharmonickém koncertu 14. ledna 1875: tenkráte bylo to arci také poprvé, že bouři potlesku jemu svědčící neslyšel.

Jakkoliv zprávy, jež mne docházely do Solnohradu, vesměs vyznívaly: buď rád, že nejsi v Praze, a líčily už nejen umělecké, ale i politické poměry barvami nejponurejšími, přece pohřešoval jsem styky s hudebním ruchem positivním, jenž přese všechnu nepřízeň doby začal se bujně rozvíjeti. O Fibichovi, k němuž jsem přilnul již tenkráte, poněvadž on, stejně moderním duchem oživený, do podstaty uměleckého tvoření Smetanova hloub dovedl vniknouti a tudíž i lépe ji ocenil než ostatní, a proto také patřil vždy k nejvěrnějším a k nejvytrvalejším bojovníkům pro věc mistrovu, psal mi již v říjnu 1874 Procházka, že nyní pracuje s dvojnásobnou silou a připojil pak: »On a Dvořák vyvinují nyní úžasnou plodnost a dozrávají na velké mistry.« A já byl od všeho toho odloučen, nevěda ani na jak dlouho. Pro okamžik ovšem nejvíce toužil jsem po tom, poznati nejnovější skladby Smetanovy, »Vyšehrad« a »Vltavu«, k nimž za krátko

přidružila se i »Šárka«. V dubnu 1875 odhodlal jsem se konečně k tomu, psáti Smetanovi. Před tím nechtěl jsem těžce zkoušenému ani slovem připomenouti to, co ho stihlo, a přece ignorovati to nebylo možno. Nyní však měl jsem vítanou záminku, přáti mu, aby cesta, kterou podniknouti se chystal za účelem konsultace jednoho z nejproslulejších odborníků, Tröltzsche ve Würzburku, měla žádaný výsledek,[1]) a příležitosti té chopil jsem se. Zároveň prosil jsem o dovolení, dáti si opsati partitury »Vyšehradu« a »Vltavy«, ovšem jen pro sebe, k poučení i požitku svému. Na to dostal jsem odpověď již z Würzburku, skrze redaktora Dalibora V. J. Novotného, jenž mistra na této cestě za zdravím provázel. Nemůže prý mi vyhověti, poněvadž právě nazítří chce ony partitury předložiti firmě Schottově v Mohuči, aby je vydala tiskem. Po svém návratu do Prahy zašle prý mi je najisto, »kdybychom se v Solnohradě neměli zastaviti«, totiž na cestě z Würzburku do Vídně, k jinému ještě ušnímu lékaři (Pollitzerovi).

To byla pro mne neočekávaná zpráva, svrchovaně radostná a přece zase nesmírně rozčilující. Těšil jsem se, uviděti opět zbožňovaného mistra, ale bál jsem se

[1]) Prostředky k cestě té a vůbec k budoucímu léčení a šetření se poskytly Smetanovi vlastní koncert na Žofíně (4. IV. 75) a před tím již hraběnkou Kounicovou uspořádaná produkce soukromá, při níž účinkovali mnozí mistrovi žáci a žákyně z kruhů šlechtických (23. II. 75). Je známo, že i tento poslední šlechetný podnik (jenž vynesl 1800 zl.) nepřátelům Smetanovým zavdal podnět k útokům nejhrubšího zrna. Je však také známo, jak vřele se ho ujal Neruda feuilletonem (28. II. 75), odpovídaje Hudebním Listům a Politice s bezohlednou řízností zajisté plně zaslouženou těmi, kteří neostýchali se vytýkati Smetanovi, že nevelká gáže, za niž divadlo vyhradilo si provozovací právo všech dosavadních jeho oper, je »chlebem z milosti« (»Gnadenbrod« stálo v Politice)!

shledání, při němž nebude slyšeti slov mých; bál jsem se shledání s člověkem nevýslovně nešťastným. Věděl jsem sice, že prý Smetana »neztratil svůj humor«; bude však míti tak šťastný okamžik, když vraceti se bude od Tröltzsche snad — s nepořízenou?

V rozechvění, jež vylíčiti nemohu, očekával jsem 2. května 1875 bavorský vlak na nádraží Solnohradském; bylť jsem připraven na krušnou chvíli. Avšak Smetana, jakmile jsem se s ním shledal při celní revisi, byl vesel, žertoval a smál se z plna hrdla, nyní arci ještě hlasitěji mluvě, než jindy činíval. Na pohled nebylo to jinak, než před třemi lety v Mnichově: jen když vypravoval o svém onemocnění a dalším průběhu choroby, zvážněl, ale beze vší depresse, tak že i v těchto okamžicích, které jsem ostatně zbytečně neprodlužoval, obdivoval jsem se síle a pružnosti jeho ducha.

S firmou Schottovou se mistr neshodl, vezl své partitury zpět a nechal mi v Solnohradě nejen obě první symfonické básně, o něž jsem ho byl požádal, nýbrž i »Šárku«. Ubytovav se nedaleko nádraží, tuším že v Gabler-Bräu, a posilniv se po cestě, navštívil mne. Když jsem mu děkoval, že mi své rukopisy na nějaký čas svěřuje, řekl asi: »Musím vám je také zahrát, abyste znal tempa a věděl vůbec, jak to má být«, a zasedl ke klavíru. Přehrál mi všechny tři skladby celé, upozorňuje brzo na to, brzo na ono, zejména co instrumentace se týká. Hrál ovšem znamenitě jako jindy, ač někdy v pianissimu toho nepozoroval, když ten neb onen kláves se neozval, a ve fortissimu zase někdy zašel dále, než před tím činíval. Ale to všechno nerušilo. Jinak bylo se zpěvem; často hrál jen průvod a bohatou figuraci, jako ve »Vltavě«,

a melodii k tomu zpíval: to bylo chvílemi kruté. Hluchý mistr zachoval si bezúhonnou paměť pro poměrnou výšku tonů, intervally a tím i melodie samy o sobě byly docela správné; za to opouštěla ho paměť pro absolutní výšku tonu — ta paměť, která u něho bývala neobyčejně jemná a spolehlivá, tak že si právem na ní zakládal. Zpíval nyní o půl tonu, o ton, ba třeba ještě o větší intervall výš — zřídka, ale také někdy, níž, a tím celý nápěv dostával se do hrozného rozporu s hrou klavírní. Jen místy, snad pouhou náhodou, trefil pravou výšku; kde přestal na hře, tam ovšem dojem symfonických básní mistrem přednášených byl mocný, hluboký.

Tak poznal jsem »Vyšehrad«, »Vltavu« a »Šárku«, jejichž rukopisné partitury měl jsem pak ještě několik neděl u sebe. Dvoudenní Smetanův pobyt v Solnohradě, jemuž s nemalými obavami hleděl jsem vstříc, jasnou, rozmarnou náladou jeho mne dokonce osvěžil a povznesl. Teprve když s Novotným odjížděl do Vídně a nadešlo loučení, tížila mne nejistota, kdy a jak se s mistrem opět sejdu. Končila kapitola a budoucí pokračování tehdy ještě před zrakem mým ustavičně se měnilo jako mlhový obraz ...[1])

* * *

---

[1]) Z článků, jež po svém odchodu z Prahy psal jsem do Dalibora, jen jeden týká se otázky Smetanovské. Zpráva o tom, co zavdalo k němu příčinu, nesmí zde scházeti, ale může býti nejstručnější. Pivodovy Hudební Listy přinesly r. 1874 (v číslech 33—45.) řadu článků nadepsanou »Rozbor otázky slovanské hudby« od Maxe Konopáska. Střízlivý pozorovatel nemohl v nich viděti nic jiného, než popření a odsouzení zásad, které odpůrci Smetanovi dosud proti němu uváděli — zároveň arci také zase upadání do krajnosti druhé, mistrovi stejně nepřátelské. Běželo o známou nám

Od léta 1875 Smetana bydlel v Jabkenicích. Když jsem se na podzim 1877 k stálému pobytu navrátil do Prahy, styky moje s mistrem obmezovaly se na jeho občasné pražské návštěvy. Situace byla nová: otevřené útoky již přestaly, ale porozumění a uznání dostávalo se Smetanovu umění jen nenáhle, ač ovšem měrou vždy rostoucí. Na stráži stála již také nová generace žurnalistická: k starším byli se zatím přidružili Chvála, Zelený, Dolanský, pak Teige a jiní. Mnoho zajímavého z konce let sedmdesátých a ze

---

již otázku těžení jednak z hudební povahy jazyka národního, jednak z nápěvů našich písní lidových.

Co jsme dávno hlásali, v zásadě tvrdil i Konopásek: »Prvních základů poskytuje každé národní hudbě mluva lidu.« Ale přidal hned: »Jedinou snad výjimkou bude čeština.« A proč? Poněvadž nemá čeština žádný karakteristický přízvuk; opičí se po němčině, která má »privilegované« dlouhé a krátké slabiky, ale sama nemá pražádného pravidla, jímž by se přízvuk řídil, jako na př. polština, v níž o přízvuku rozhoduje, kolikátá je slabika v slově, t. j. v níž přízvuk klade se vždy na předposlední slabiku. V češtině prý nic podobného není. Proto tedy, poněvadž jemu, Čechovi, českému hudebníkovi a spisovateli, bylo neznámo, že jazyk jeho má takové pravidlo, že dává přízvuk vždy na první slabiku slova, zrovna tak jako polština na předposlední, upřel češtině schopnost míti vliv na národní povahu hudby. Máme se tudíž přece jenom obrátiti k lidové písni? Víme, jak odedávna Pivoda a jeho strana horovali pro tento jediný pravý zdroj národního umění, jak jim zpěv lidu českého byl tím drahým kovem, z jehož čistoty a ryzosti budoucí umělci naši vyráběti budou skvosty, jichž dosud nemáme, (viz nahoře str. 282.) a nyní Konopásek mluvil ironicky o těch domnělých »perlách«, jichž sbírání samo prý je zbytečným mařením času; neboť z našich nynějších lidových písní »valná většina je znamenána znamením německého Kainství, velká část zase buď vlašského, buď francouzského původu«, kdežto »počet těch, které patrně zrodily se z povahy slovanké«, jest jenom »skrovničký«. A dále: Co od doby Haydnovy v Čechách hudebního jest utvořeno,

začátku osmdesátých obsahuje kniha V. V. Zeleného — byla to duše mezi Smetanovi oddanými jedna z nejoddanějších. Vzpomínky moje z velké části kryly by se s tím, co podává on. Upouštím však i od drobných doplňků a věnuji na tomto místě raději několik slov krokům, které jsem podnikl, abych Smetanovi opatřil libretto pro novou vážnou zpěvohru.

Věděl jsem již tenkráte, co mistr později, v létě

»jest a ostane na věky hudbou německou, rozumí se i s celou tou nepřehlednou řadou i samých národních písní s českým textem, které v této době povstaly. Tyto však nejsou pro slovanského skladatele k potřebě.« Za to píseň »Horo, horo, vysoká jsi« Konopáskovi vyniká z »mrvy a smetí» ostatních písní jako »poslední slovanská píseň, která na české půdě se zrodila« a sice »ze srdce sevřeného a snad u samé paty Bílé Hory», z úst »loučícího se husitského rytíře« .... »Od té doby byla v Čechách všecka, všecka hudba .... i samému čertu špatná«. Druhou výjimkou je Polka v našem století vzniklá a skutečně česká, dle Konopáska kromě Rejdováku jediný lidový tanec český! — Pro tuto bezcennost našich lidových písní nám Čechům nezbývá, než obrátiti se k prazdroji slovanské hudby, k rusínské Kolomejce a z ní, s pomíjením vší moderní hudby cizí vyvinouti pravou hudbu slovanskou.

Toť ukázka znalosti věci, logiky a tendence Konopáskova článku, na nějž odpověděl jsem v červnu a červenci 1875 v Daliboru polemickou statí »Několik poznámek o českém slovu a zpěvu«. Nebyl bych nikdy této poznámce dopřál místa v přítomné knize, kdyby byl Max Konopásek tenkrát nebyl pasován na výtečníka a proroka české národní hudby v pravdě slovanské. A všechno to, co dále ještě v organu Pivodově psáno proti Smetanovi, zahrnuto je v lapidárních slovech téhož Konopáska (Hudební Listy, 1885 str. 151.): »Smetana .... bude se musit spokojiti pouze s drobtem uznání, jejž mu snad, aby jej odbylo, Německo kdys v almužnu hodí. Pro slovanskou hudbu neučinil ničeho.«

Koncem r. 1875 přestaly vycházeti i Hudební Listy i Dalibor — a tím přítrž učiněna i polemikám.

1882 zřetelně vyložil v jednom ze svých listů,[1]) že po »Libuši«, již nazval jen »pokusem a počátkem« velkého dramatu hudebního, chtěl zpěvohrou tragickou dostoupiti vrcholu svého tvoření dramatického, sice dle svého »studia velkých skladatelů«, ale přece »v slohu vlastním«. Sloh ten však měl býti jiný než sloh dosavadních oper mistrových: tento poslední osvědčil prý se již v komických i vážných operách, ale jen v českých, kdežto »pro velké drama nevystačí, protože je vzat a spojen s textem, který buď žádné tragické jádro nemá aneb ukazuje příliš na osudy obecného lidského života«. Toužil tedy po tragickém, ideálním textu, jenž by mu dovoloval rozvinouti své hudební umění ještě daleko za hranice, jimiž ho obmezovalo libretto »Libuše«. A to vykládal často již v letech sedmdesátých, když ještě byl v plné, nezlomené síle. Libretto pro komickou operu, která měla podobné poslání v oboru svém, tenkráte již měl:[2]) byla to »Viola«, dle Shakespeara napsaná Eliškou Krásnohorskou. Velmi rád mluvil o tom, jak působiti bude v díle tom hudební kontrast živlu panského, vznešenějšího a zase lidového, prostšího, ovšem ne toho právě druhu lidového jako v »Prodané nevěstě« nebo v »Hubičce«; také mělo v ní panovati »celé technické umění zpěvu« (T. II. 147). Veliká to škoda, že nedokončil »Violu«, jíž sáhl pro látku do literatury světové, ale ještě větší škoda zdá se mi býti, že vhodného tragického textu se mu vůbec nedostalo.

---

[1]) Kapelníkovi Čechovi, 4. VII. 82. Viz T. II. 138, 139, sr. též 147.

[2]) Již v únoru 1875 bylo mi z Prahy dopsáno, že Smetana »píše ‚Hubičku‘ a ‚Violu‘«.

Vzpomněl jsem si na všechno to, co kdy o librettech mi Smetana svěřoval, když jsem na podzim 1878 poznal jeho »Tajemství«, i odvážil jsem se promluviti přímo. O vánocích totiž psal jsem mu do Jabkenic, jak jsem byl unešen »Tajemstvím«, že je pokládám za komickou operu velkého slohu, která — arci vedle »Libuše« dosud neprovozované — ze všech českých originalů našim ideám o hudebním dramatě stojí nejblíž, a přidal k tomu ještě tuto poznámku:

»Jen jedno bych si teď přál: aby se Vám dostalo libretta na témž stanovisku velkého slohu stojícího, jako hudba Vaše, a sice libretta pro zpěvohru vážnou. Nejlepší české texty píše zajisté sl. Krásnohorská — ale má-li tolik dramatické síly, aby i na dále Vás mohla sledovati, to věru nevím, ba pochybuji o tom. Ostatně přál bych si, abych se mýlil! Kdybyste Si, ctěný mistře, přál jakoukoliv intervenci s mé strany u kteréhokoliv spisovatele stran libretta, učiním všechno s největší radostí. Ba dovolíte-li, budu sám hledati libretto nebo librettistu. Nejmenší služba, kterou bych Vám prokázal, byla by mojí pýchou.«

Smetana odepsal mi 9. ledna 1879, a to srdečně [1]; ba passus o nedostatečném hudebním vzdělání pražského obecenstva (jenž sdělen bude v kapitole následující) byl dokonce znamením velké důvěry: nediskretní rozšíření výroku tehdy bylo by pobouřilo mnoho lidí, kteří jen neradi byli postavili zbraň k noze. Avšak na moji nabídku libretta se týkající ani slovem nereagoval. Když pak 29. března 1879 poprvé hráno v konviktě (při hudebním večeru Umělecké besedy) kvartetto »Z mého života« [2]) znova zapředl jsem o tom hovor. Na prvním místě navrhoval jsem Svatopluka Čecha,

[1]) List celý otiskl Teige, II. 76—78.

[2]) Teige I. 91 omylem — snad jen tiskovou chybou — uvádí rok 1878 jakožto dobu prvního provozování tohoto kvartetta.

s nímž byl bych si troufal smluviti to, čeho vyžaduje forma hudebního dramatu takového, jaké si právě Smetana přál; napsal jsem mu také, nezná-li nějakou tragedii, z níž by si přál míti libretto? Historického nechtěl nic, mythus byl mu sympathický — ale k určitému konci jsme nedospěli. Při jiné příležitosti, když prohodil, že by si přál látku, které by byl otevřen svět, a která by přes to nemusila nám býti docela cizí, upozornil jsem na látku polskou, na »Konráda Wallenroda«. Smetanu myšlenka ta vábila, s velikým interessem sledoval stručný ovšem nástin děje, tak že jsem se v duchu již radoval. Ale jakmile došlo na tajný soud, v němž dramatická síla mohla se dovršiti, přerušil mne mistr náhle slovy žertovně pronesenými, ale patrně do opravdy míněnými: »Prosím vás, dejte mi pokoj s librettem, ve kterém je soud. Já pořád jen musím soudit: v »Braniborech« soud, v »Prodané nevěstě« alespoň se dělá kontrakt, v »Daliboru« a v »Libuši« zase soud a ve »Dvou vdovách« parodie soudu — já už bych na mou věru nevěděl, jak bych měl hudebně odsuzovat, aby to zase bylo nové.« Pochopil jsem do jisté míry jeho odpor proti těm »soudním scenám«, neboť Smetana z hloubi duše nenáviděl každou šablonu, každou manýru. Návrh můj byl tedy pochován.

R. 1882 na začátku května opět jednali jsme o věci té. Tenkráte jmenoval jsem také Vrchlického a nabízel se znova k hledání látky. Konečně, když byla řeč o Fibichově »Nevěstě Messinské« a Smetanu zajímalo, že jsem se dal mezi librettisty, byl jsem ochoten zpracovati sám na libretto kteroukoliv tragedii, již by uznal za vhodnou, a aby viděl, jak píšu verše, dal jsem mu text prvního aktu Fibichovy opery k na-

hlédnutí. On sice chválil, že dojem tragedie zůstává v librettě netknutý, ale ani tenkráte nedošlo k žádnému rozhodnutí. Ostatně nebyl jsem nikterak jediný, jenž mu v té záležitosti nabízel marně služby své.[1]) Dnes arci víme, že po »Čertově stěně« bylo na úkol tak veliký již pozdě — ale tenkráte jsme to ještě netušili.

* * *

V posledních letech Smetanových naskytlo se několik příležitostí k jubilejním oslavám: jeho padesátileté působení umělecké připomenuto 4. ledna 1880 koncertem na Žofíně, v němž sám — v Praze naposled veřejně — hrál ještě klavír (Chopinovo Nocturno a dvě své Polky) a poprvé provésti dal symfonické básně »Tábor« a »Blaník«; 5. května 1882 dávána po sté »Prodaná nevěsta«; 2. března 1884 slaveny jeho šedesátileté narozeniny. K tomu druží se pak dvojí slavnostní otevření Národního divadla jeho »Libuší«, 11. června 1881 a 18. listopadu 1883.

Přátelé a ctitelé skládávali mu v takových okamžicích hold svůj při večerech a banketech Uměleckou besedou pořádaných. Obyčejně bývalo úkolem mým, tlumočiti jejich city; někdy bylo možno přidati několik vážných slov k lepšímu pochopení a ocenění jeho ideí a snah uměleckých. První z přípitků těch improvisoval jsem pod hlubokým dojmem obou závěrečných čísel cyklu »Vlasti«, za stálého vzpomínání

[1]) Mezi dopisy Smetanovými jest jeden, 4. pros. 1882 datovaný (T. II. 146, 147.), v němž odpovídá mistr na nabídku librettistky, která se k němu obrátila prostřednictvím kapelníka Čecha. Byla to patrně zvěčnělá pí. Červinková-Riegerová. Tenkráte ovšem hlavní důvod jeho byl ten, že bál se libretta dle staré formy operní.

si na genialně spracovanou píseň Husitů; jaký div, že napadla mne při tom stará kronika o Žižkovi,[1]) jemuž naposled scházel smysl vojevůdci nejpotřebnější, zrak, který však dovedl z půdy vydupati vždy čerstvé, nadšené voje a dle kroniky, »časté bitvy s silnými nepřátely mieval, a však jest nikdy pole neztratil« . . .[2])

Při prvním otevření Národního divadla bylo záhodno připraviti obecenstvo na »Libuši« i s hlediska docela všeobecného; učinil jsem to slavnostním článkem v Daliboru. Nikdo sice tenkráte se neozýval proti tomu, aby nové divadlo zahájeno bylo dílem Smetanovým již dávno k tomu určeným; ale přece s důrazem musilo býti poukázáno k tomu, že nikdo jiný v národě našem není hoden zahájiti nové období českého umění dramatického, než Smetana se svou »Libuší«, protože činoherní literatura česká »nemůže se dosud honositi podobným zjevem o celém jejím směru platně rozhodujícím a skutečnému národnímu umění za bezpečný podklad sloužícím«, jako dramatická hudba naše, jejíž heslo: modernost a českost právě v tomto díle mistrově došlo skvělého uskutečnění. Že toho zapotřebí bylo, ukázalo se r. 1883. Tu již zde onde činily se narážky, že »Libuše« vykázané jí úloze jednou dostála, a teď že by první hrou v Národním divadle mělo býti přece jen mluvené drama. Na štěstí však převahu měl názor, že definitivní otevření nového domu teprve nastává, nehledě ani k tomu, že bylo ovšem i nemožno uvésti českou činohru, která by

[1]) T. zv. Kuthenovy, právě v ty dny Gollem znovu vydané.

[2]) O ostatních řečích a přípitcích přinášel svého času zprávy Dalibor, jenž od r. 1878 znovu vycházel nákladem Urbánkovým, namnoze i denní listy; zde však netřeba dotýkati se jich blíže.

v ten den »Libuši« plně nahraditi mohla. Zůstalo tudíž na zpěvohře Smetanově.

Jubileum »Prodané nevěsty«, pokud obecenstva se týká, bylo opravdu nad míru skvělé, nelíčeně srdečné. Pozorovateli cizímu, jenž nepřivykl jako my plýtvání nadšením i u příležitostech málo významných, elementární síla a živá letora projevu toho imponovala.[1]) A jiný ještě, ovšem velmi přirozený, karakteristický rys měla tato celá slavnost, měly zejména řeči a přípitky při banketu: vyznívaly vesměs vesele, jasně, s humorem pohlížely na minulost, s plnou nadějí do budoucnosti.[2]) Krutým kontrastem k tomuto večeru byla oslava Smetanových šedesátých narozenin v Umělecké besedě — za jeho nepřítomnosti. Tušili jsme všichni, jak hrozně pokračovala choroba jeho, a přes to nesměla býti dána výhost poslední, třeba sebe slabší naději. V té vážné chvíli apostrofoval jsem přímo Národní divadlo: »Dokonale dostojíme teprve tenkráte svým povinnostem, když tak jako »Prodaná nevěsta« oceněna bude veškerá činnost Smetanova ve všech oborech. I nastává nám především povinnost odčiniti všeliké křivdy, které nepřízní doby trpěti musilo nejedno dílo Smetanovo, i jmenuji zde toliko »Dalibora« a »Čertovu stěnu«, jimž divadlo naše povinno je dáti dokonalou satisfakci.«

---

[1]) To, co L. Hartmann z vlastního názoru napsal tehdy do »Dresdener Nachrichten«, v první polovici května otiskovaly celé nebo alespoň částečně citovaly skoro všechny české listy.

[2]) Jmeno K. Sabiny, jenž deset let před tím usvědčen byl styků s policií, tenkráte (a již dlouho před tím) i divadelní cedule umlčovala malicherně chiffrou »K. S.« Právě proto připomenul jsem důrazně jeho význam jako librettisty »Prodané nevěsty« v jubilejním feuilletonu Národních Listů, jichž referentem jsem (od jara 1881 do léta 1882) byl.

Zatím však byli jsme již v Umělecké besedě podnikli důležitý krok k odčinění křivdy alespoň vzhledem k »Daliboru«. Na samém začátku r. 1884 vzniklo »Družstvo ctitelů Smetanových«, jehož úkolem bylo vydati klavírní výtah této opery, jak se zdálo, k zneuznání a zapomenutí odsouzené. Bylo původně určeno, že má výtah býti hotov k narozeninám mistrovým, k 2. březnu — ale opozdění o několik málo neděl nic neznamenalo naproti úspěchu: 700 exemplářů prodáno, a čistý výtěžek původně pro mistra určený činil 1300 zl. Smetana arci z úspěchu toho již nemohl se radovati. Avšak největší zisk z tohoto podniku bez odporu byl ten, že rehabilitaci »Dalibora« v prosinci 1886 usnadnil, ba snad přímo umožnil.[1])

* * *

Můj příspěvek k »poslední stránce Smetanova životopisu« je chudý. Nemohu ani uvésti datum, kdy jsem ho viděl naposled; bylo to asi v listopadu 1883, po druhém otevření Národního divadla. Pak docházely ob čas zprávy vždy hrozivější, až konečně došla i ta, že poslední svůj útulek našel v ústavu pro choromyslné. Asi tři neděle na to zvěděl jsem o smrti Smetanově z novin. Šestnáct let dějin české hudby, jichž jsem byl blízkým svědkem, šestnáct let pro umění naše tak slavných a pro mistra tak trudných, zápasů a křivd plných mihlo jako blesk před duševním okem mým. Ale 12. květen 1884 toho, jenž právě dotrpěl,

---

[1]) O »Družstvu ctitelů Smetanových« viz u Zeleného, jenž byl jeho duší, str. 95—102. Po vydání klavírního výtahu Družstvo to, které nebylo žádným stálým spolkem, nýbrž jen příležitostným sdružením ad hoc, ovšem se rozešlo.

z dusných propastí lidského života povznesl na zářící výši dějin — velké dílo Bedřicha Smetany bylo dokonáno. Neustále pronásledovalo mne slovo, jež jsem četl o Berliozově osudu: »Il était mort... le réparation commençait.« A když se při pohřbu rakev mistrova blížila Vyšehradské bráně, s jejíhož cimbuří velebně zahlaholily jasné, plné fanfáry z »Libuše«, znělo mi to jako hotová již apotheosa.

XI.

UMĚLEC A OBECENSTVO.

Příspěvek k ocenění Bedřicha Smetany. [1])

Smetana svou »Prodanou nevěstou« nabyl popu-lárnosti u nás přímo neslýchané; sté představení této zpěvohry stalo se ovací, která velkolepostí svou a srdečností i cizincům nad míru imponovala, celý národ ctí a na vždy ctíti bude Smetanu jako »tvůrce české hudby národní« s přesvědčeností tak jednomyslnou, že skromný pokus u příležitosti šedesátých narozenin jeho veřejně učiněný, bráti v pochybnost jeho právo na »prestol české hudby«, [2]) minul se veškerého účinku,

---

[1]) Tato rozprava uveřejněna byla v zářijovém a říjnovém se-šitě Květů r. 1884 s poznámkou: »Stať tuto považuj a posuzuj laskavý čtenář jako úryvek z většího spisu o mistru Smetanovi«. Jakkoliv spis, o němž se zde činí zmínka, nebyl dokončen a pří-tomná kniha zase má plán a cíl poněkud jiný, přece zdálo se mi, že v této poslední stať »Umělec a obecenstvo« scházeti nesmí, a to zejména proto, že byla časová a tudíž přispěti může k poznání situace r. 1884.

[2]) Míněna byla zde slova, jež K. Knittl napsal v slavnostním článku Národních listů 2. března 1884 (narážeje na to, že přívrženci Smetanovi nazývali ho již od let »mistrem« a přisuzovali mu bez váhání první místo mezi českými skladateli): »Neoslavujeme jej hrdým, vychloubavým, bayrutskému samovládci dobře slušícím titulem: mistře! oslovením to, za nímž se tak často povrchní fráse

a v šumných vlnách nadšení — a brzo na to i bolu! — zanikl jako kámen do hlubokého moře hozený.

S druhé strany pak dlužno říci, že valná většina děl Smetanových nedošla dosud pravého porozumění, že celému uměleckému směru jeho upírána oprávněnost esthetická tak houževnatě a tak dlouho, až v obecenstvu konečně zakořenil se mocný předsudek a odpor proti oněm idealům, jimž kořil se náš největší hudebník. A mnohem více ještě; také nejlacinější sice, ale zároveň i nejjedovatější zbraň tasena na Smetanu, vytýkalo se mu »cizáctví«, i obžalován před celým národem jako Sokrates, že svádí a kazí mládež, náš dorost umělecký, an učí je klaněti se bohům novým, cizím. Zákony arci nedovolovaly, aby otráven byl jedním douškem smrtelným, jako onen mudrc řecký — za to do číše života jeho lidé o závod míchali hojnost pelyňku nejhořčího.

Stojíme před záhadou věru vážnou; na tom, jak si ji vysvětlíme, závisí pravé ocenění Smetanových zásluh uměleckých a tím i místo, jež mu vykážeme v dějinách hudby naší, závisí však zároveň i všechna důvěra v ony idealy, za nimiž mistr náš neústupně kráčel, všechna důvěra v onu budoucnost, pro níž neúnavně pracoval. Kde hledati máme příčinu, ať nedím vinu této velké nesrovnalosti mezi láskou a slávou, jíž zasypána bývá jedna polovice umělecké činnosti jeho, a úctyplnou sice, ale chladnou, téměř odmítavou reservou, s níž valná část obecenstva podnes přijímá druhou? Jak vyložíme si, že týž umělec od týchže

skrývá, nejsme také tak domýšliví, abychom předstihujíce historii posazovali ochotného rádce mladosti a nezkušenosti naší na prestol české hudby, vědouce, že moc a slávu udělovati špatně sluší duchům podřízeným . . .« Slova ta však pisatel sám brzo odčinil.

lidí zároveň bývá uznáván za otce národního směru v hudbě české i odsuzován jako pěstitel umění nepravého, nám cizího, z příčin esthetických i národních záhubného?

Odpověď nejbližší byla by ovšem tato: »Smetanova díla sama jsou nestejné hodnoty umělecké a nestejného směru, v nich a ne jinde sluší hledati pravou příčinu oné různosti úsudků.« V tom vězí zrnko pravdy. Arci jen potud, dokud mistr náš, daleký veškeré šablony, každou skladbou svou podati hleděl zjev docela individualní, určitý, a tudíž sloh i prostředky umělecké přispůsoboval požadavkům jednotlivého případu. Tím vznikla ona rozkošná rozmanitost tvoření, která jednak karakterisuje zkušeného, moudrého umělce pravým duchem moderním proniknutého, jednak mnohostranností poskytnutých podnětů uměleckých působení jeho činí desateronásobně plodným.

O věci té bude nám jednati zevrubněji při úvaze o jednotlivých skladbách Smetanových, zejména o jeho zpěvohrách. Zde alespoň tolik možno konstatovati již napřed — ač je-li toho vůbec zapotřebí — že v rozmanitosti té nejeví se nikterak slepé hledání něčeho nového na zdař bůh, nýbrž jasně uvědomělý cíl a hluboce promyšlený plán. Cíl ten a plán neodhaluje se každému hned při prvním, povrchním pohledu na skladby Smetanovy; jaký div tedy, že ti, kdož zvyklí jsou v umění spatřovati především šablonu a tudíž nechápají, proč umělec, jenž jedním dílem došel tak skvělého úspěchu jako Smetana »Prodanou nevěstou«, při dalším tvoření sám raději nové a opět nové cesty sobě hledá a klestí, nežli by sám sebe opakoval třeba s výsledkem již zaručeným, praví sobě prostě: »on v principu zavrhuje vlastní dílo svoje, odvrací od něho

svou tvář a zapírá ho celou svou činností další?« Pak ovšem již proto zaujati jsou proti všem jeho pozdějším skladbám, které se onomu prvnímu dílu nepodobají, že dílo to z hloubi srdce milují a — zde však již počíná křivda původci jeho činěná — neklamné, všeobecně platné měřítko v něm spatřují při posuzování nejrůznějších zjevů uměleckých: cokoliv s měřítkem tím se neshoduje, bývá ortelováno.

Úvaha zvláštní přesvědčí nás, že směr a sloh jednotlivých skladeb Smetanových právě tak, jako onen umělecký ideal, jemuž mistr náš celou činnost svou zasvětil, mají plné své právo, že o nějakém bludném zcestí nikterak nelze mluviti. Snad skladby jeho nestojí na stejné výši i když nehledíme k otázkám principielním, ku směru a slohu? Pochybnost taková zajisté nejednomu již se namanula: ten však nechť uváží, zdali u hudebníka tak intelligentního a opravdivého, jenž zajisté netvořil »invita Minerva«, jenž řídil se výhradně vlastní inspirací svou i tam, kde vyskytla se nějaká příležitost zevnější, jako při »Libuši«, svého času, jak známo, pro slavnost korunovační [1]) určené, nebo při pochodu na oslavu jubilea Shakespearova, zdali u Smetany, jenž nikdy nekladl váhu na kvantitu produkce a kromě toho byl přísným autokritikem,

[1]) Když totiž za Hohenwarta začalo se vážněji mluviti o nastávající korunovaci v Praze, Smetana skládal první jednání »Libuše«, která ovšem jediná mohla býti predestinovanou »korunovační operou«. Zajímavé jest, že za stejným účelem tehdy německé divadlo pražské ucházelo se u Wagnera za svolení k provozování »Rheingoldu« Tím nikterak není popřeno faktum, že Smetana před érou Hohenwartovou právě tak jako po ní pomýšlel při volbě látky, snad i při úpravě libretta, pokud na ni měl vliv, a ovšem při komposici »Libuše« na velkou národní slavnost vůbec, v první řadě však na otevření Národního divadla.

možno předpokládati, že střídavě skládal na př. zpěvohry dobré a špatné, nebo dle známého terminu kritického »zdařilé« a »slabé«? Všechny jeho zpěvohry, od první až do poslední, pokud hudby se týče, vysoko povznášejí se nad hladinu všednosti — každá z nich arci svým způsobem zjevuje nám umění tvůrcovo, nelze je tudíž mezi sebou porovnávati za tím účelem, aby se stanovila jakási stupnice hodnoty.

* * *

Smetanovi »Braniboři v Čechách« byli snad nejskvělejší premiérou celé naší operní literatury; nadšení, které vzbudila tato první zpěvohra skladatele širším kruhům tenkráte jen málo známého, nelze vypsati, a také zevnější úspěch divadelní osvědčil se trvalým pro celou saisonu. Poslední však dramatické dílo mistra našeho, »Čertova stěna«, od valné části obecenstva přijato bylo chladněji, než kterékoliv předcházející, a správa divadelní sama tak málo ji ocenila, že po několika nehrubě podařených, zejména herecky a scenicky nedostatečných představeních, položila ji ad akta a na opakování její v Národním divadle, jak se zdá, dosud ani ve snu se nepomýšlí. Na první pohled mohlo by to snad považováno býti za znamení jakéhosi ubývání tvůrčí síly a svěžesti, za důkaz umělecké dekadence mistrovy — ano, umělecká dekadence, toť ono heslo, jež mnohému zajisté leželo na jazyku, jež nejednou více méně zaobaleně bylo i vytknuto! Před více nežli desíti lety psáno o Smetanovi, že »před desítiletím« — tedy na začátku let šedesátých, když psal »Branibory« a brzo na to »Prodanou nevěstu« — byl »v plné mužné síle své«, a naznačeno tím dosti

makavě, že to, co následovalo po »Prodané nevěstě«, náleží již době úpadku jeho, že od něho nelze již očekávati činů velkých, vážných. Arci, tenkráte znám byl jen ještě »Dalibor«, mistrovo to dítě bolesti, zneuznané hned při svém narození, zkušenost zdála se tudíž býti při straně onoho posuzovatele — ale jen v očích těch, kteří se dali oklamati křivým ortelem nad »Daliborem« proneseným, kdož neznali Smetanu a neviděli, proč se na několik let odmlčel a co tvoří. Tenkrát již (až do roku 1872) pracoval na své »Libuši«, arci po letech teprve provedené, po té pak následovaly (1874) »Dvě vdovy«, téhož roku »Vyšehradem« a »Vltavou« zahájen symfonický cyklus »Vlast«, 1876 objevila se na repertoiru »Hubička«, 1877 povstalo kvartetto »Z mého života«, 1878 dáváno »Tajemství« a 1882 »Čertova stěna«. Nuže, povšimněmež si jen ještě toho, že asi deset let po »Prodané nevěstě« vznikla obě díla po této zpěvohře nejpopulárnější: »Hubička« v oboru dramatickém, »Vlast« v symfonickém — a ejhle, máme před sebou bilanci oné doby úpadku a ochabování »mužné síly« mistrovy!

* * *

Jedna věc sama o sobě již stačí, aby nás přesvědčila, že jest přímo rouháním se duchu Smetanovu, mluví-li někdo o dekadenci po »Prodané nevěstě«: ani osudné ohluchnutí mistrovo nedovedlo podetnouti kořeny jeho fantasie, nedovedlo ublížiti její bohatosti a svěžesti. Všechno, co psáno je po »Vyšehradu«, povstalo za úplné hluchoty; a není-liž proto již jediná »Hubička«, nebo kterákoliv z pozdějších symfonických básní cyklu »Vlasti« dokonalým, nezvratným důkazem

nedotknuté duševní mladosti a jarosti i tvůrčí síly ničím neztenčené? Kdo takovým spůsobem přestál katastrofu pro hudebníka nejhroznější, jako Smetana, o tom věru nelze říci, že ho zastihla stárnoucího, ochabujícího, upadajícího.

O vlivu hluchoty na činnost skladatelskou panují ostatně mezi obecenstvem náhledy docela křivé. Jak často lidé, a mezi nimi i hudební dilettanti, vyslovují své podivení nad tím, že někdo, jenž nadobro pozbyl sluchu, vůbec může ještě komponovati! Ten arci, kdo neskládá duchem, nýbrž prsty na klávesnici na zdař bůh experimentujícími, odkázán jest ku stálé kontrole smyslu. Pravý umělec však ony dojmy a vidiny hudební, jichž nabyl sluchem, v paměti chová tak živé a určité, že zcela dobře obejíti se může bez oné kontroly zvuků slyšitelných. Tak, jako pouhým němým čtením dovede si znázorniti skladbu cizí, třeba harmonicky bohatou a polyfonní, jest si vědom i účinku každého akkordu, každé dissonance, každého kontrapunktu, jenž vynořil se z hloubi vlastní jeho fantasie. Noty hudebníku jsou tím, čím písmo obyčejné nám všem; každý vzdělaný člověk umí své myšlenky svěřovati papíru, aniž by si při tom hlasitě slabikoval, co píše. Tak i skladatel své hudební myšlenky ustaluje písmem notovým, aniž by takt za taktem musil slyšeti: v jeho nitru zní to a zvučí, jakoby hráli dokonalí virtuosové a zpívali ideální pěvci. Sedá-li pak ku klavíru, chce především slyšeti, co vytvořil již v duchu svém anebo co právě tvoří, ač pravda také, že zvuk rodí zase zvuk, že hra na klavír může býti skladateli tím, čím básníkovi je hlasitá deklamace veršů: plodným podnětem fantasie; a proto nástroj ten, jenž ostatně pro skladby orkestrální a vokální jest pouhým

surrogátem, mnohou sice službu koná skladateli, jíž nikterak netřeba zneuznávati, ale tak nezbytnou pomůckou, nebo docela podmínkou tvoření hudebního, jak leckdo si představuje, není.

Nemá tedy ohluchnutí pražádného vlivu na skladatele hudebního? Zajisté že má; ale účinek nesmíme hledati tam, kde jej spatřuje obecné mínění. Je známo, že mnozí také v Beethovenových skladbách domnívají se nalézati zřejmé stopy hluchoty jeho, i vytýkají se tu zejména příkřejší dissonance a smělejší přerývání formy, jakožto přirozené následky nedostatku sluchu. Oboje spočívá na omylu. Beethoven především neohluchnul náhle; po dlouhou řadu let ubývalo mu neustále sluchu, ale ani v poslední době života jeho nezmizela ještě poslední stopa; on špatně slyšel, čím dále tím hůř; ale tak naprosto hluchým jako Smetana nebyl. Když objevily se první znaky hrozícího neštěstí, tajil to úzkostlivě před jinými, a okolí jeho jistě ničehož ani netušilo. Po mnohá léta mohl ještě súčastniti se každého hovoru, hrál veřejně, zkoušel a dirigoval — jenom v nejhlubším, nejtajnějším nitru svém připravoval se s hrůzou na neštěstí, jež volným krokem se blížilo. O náladě té, ale zároveň o velikosti ducha, v níž pohromu tu z rukou osudu přijímal, svědčí známá jeho závět: kdo ji četl, zajisté nepřestane na obdivu, jímž dosud holdoval velkému umělci, ten neskonale musí ctíti a milovati také člověka Beethovena. V situaci takové skládal svou »Eroiku«, v níž vyskytuje se jedna z nejsmělejších dissonancí, které vůbec byly napsány — pověstné ono místo v první větě, jež Ries, Beethovenův žák, při zkoušce považoval za chybu, začež od rozhorleného mistra utržil titul »osla«. O pět let později nabízeno mu místo kapelnické od krále

westfalského, a Beethoven zanášel se myšlenkou přijmouti je — on ještě slyšel. Teprve na sklonku života zhoršilo se zdraví sluchu jeho tou měrou, že veřejné vystupování jeho netoliko co pianisty, ale i co dirigenta stalo se nemožným. Avšak ani harmonické příkrosti a jakási nevázanost formální, jež ovšem nalezáme v posledních jeho skladbách častěji než v dřívějších, neplynuly přímo z hluchoty: kdo s plným sebevědomím zákonodárce umění směl na výtku něčeho, co prý je »zakázáno«, odpověděti: »Nuže, já to dovoluji«, patrně neměl zapotřebí, aby harmonickou zkušenost svou podrobil zkoušce sluchu, a co se týká formy, toť více týká se souborného představování, názoru, než vnímání smyslového, je tudíž pro skladatele ještě mnohem méně závislou na skutečném zvuku, než tvary harmonické. Není to tedy přímo nedostatek fysického sluchu, co posledním skladbám jeho dodává zvláštního rázu, nýbrž jím způsobená, velká, podstatná změna v hlubinách duše, změna cítění a snažení, nálady, letory, ba celé povahy. Hluchý hudebník obrací se mnohem více ještě, než slyšící, do svého nitra a mnohem hloub se do něho ponořuje — pak arci v nejjasnějším světle jeví se buď hodnota, buď nicota tohoto nitra, a v takové zkoušce ohněm dokonale obstáti může jen pravý genius. Beethoven probojoval kruté, zoufalé boje v duši své, ale neutonul v zasmušilé beznadějnosti, a čarokrásné, neslýchaně lahodné a utěšené adagio zapěl uprostřed vášnivých proudů oné Deváté, již hluchý, osamělý, nepochopený, v spravedlivém hněvu od světa se odvracející mistr zakončil nadšeným hymnem — Na radost!

* * *

Obrátil jsem pozornost čtenářovu k osudu Beethovenovu, poněvadž parallela se Smetanou je příliš blízká, než abychom se s ní nesetkávali všude, kde o hluchotě našeho mistra se mluví. Skutečně nejinak nežli s Beethovenem má se to se Smetanou, přes to, že poslední ohluchnul náhle a úplně. Kdo slyší symfonickou báseň »Z českých luhů a hájů«, nebo »Šárku«, nebo »Hubičku«, zajisté nepozná ani nejmenší stopy děsné katastrofy, která ji předcházela: táž je svěžest a plynnost hudebních tvarů, táž jistota celé osnovy umělecké, jaká bývala, a tou zůstala i mistrova bezprostřední, zcela přirozená a přese všechnu neodolatelnost svou uhlazená, jemná komika. Mezi skladbami jmenovanými a »Vyšehradem«, »Prodanou nevěstou« nebo »Libuší« nezeje ona propast, která laikovi tak snadno zdá se býti nezbytným následkem úplné ztráty sluchu. Ovšem jen velký ušlechtilý duch a nejryzejší nadšení umělecké přes propast tu klenouti mohly bezpečný, skalopevný most. Do jisté míry však Smetanovi ještě více musíme se diviti než Beethovenovi: jeho naivně objektivní mysl, která zvyklá byla odevzdávati se dokonale poetickému podnětu, z něhož tvořila, ať v hudbě dramatické, ať v programní, zůstala naprosto nedotknuta, ačkoliv náhlost jeho ohluchnutí v osudném spojení se všelikým jiným utrpením na člověka tak velice útlé, jemné organisace tělesné i duševní snesla se jako hromová rána z jasného blankytu nebeského. Jen tam, kde vlastní svůj život se vším blahem a žalem svým učinil podkladem tvoření hudebního, ve smyčcovém kvartettu »Z mého života«, jeví se odlesk onoho bolného ruchu, který v nitru mistrově vzbudilo jeho ohluchnutí — arci odlesk to povznešený do výšin idealu, zářící krásou svrchovanou. A jako by se tím

byl nadobro vyprostil, vymanil z nevýslovného trudu svého, opět obrátil se k divadlu a daroval nám rozkošné »Tajemství« — skutečné to tajemství, jak umělec tak těžce zraněný na místě nejcitlivějším zachovati si může celou svou jarost a veselost téměř mladickou!

Nad »Čertovou stěnou« vznášely se první chmury. Ne snad, že by Smetana do této zpěvoherní partitury byl vnášel osobní svou zasmušilost — ale práce stávala se mu nenáhle obtížnější a on musil sbírati veškeré síly své, aby skladba neměla na sobě stopy této pracnosti. A to podařilo se mu podivuhodně. Zpěvohra ta chová v sobě mnohý hudební skvost, komikou svou a humorem staví se po bok nejlepšímu, co mistr náš napsal; ale úzkostlivá snaha, zabezpečiti jí nenucenost a přirozenost děl svých dřívějších, vedla ho na některých místech skoro až příliš daleko, k jakési zdrženlivé jednoduchosti a průhlednosti, jíž tou měrou sotva nalézáme v jeho dřívějších zpěvohrách.[1]) Chmury

[1]) Tato moje slova o »Čertově stěně« narazila na odpor; nebylo jim rozuměno. Uváží-li se, co jsem o zpěvohře té napsal také jinde, na př. v rozpravě, která tvoří následující kapitolu této knihy, zmizí zajisté nedorozumění. Zabýval jsem se podobnými záhadami již před tím; bylo tudíž jen přirozeno, že jsem si položil otázku: zdali a v čem mohla se jeviti hluchota mistrova na »Čertově stěně«? Odpověď zněla, že ve všech ostatních směrech je vliv takový naprosto vyloučen, vyjímaje nanejvýš toliko sílu a plnost effektů zvukových, a to jen na některých místech, v nichž ukazovaly se mi stopy velmi pochopitelné snahy vyhnouti se možným následkům ochabující paměti pro kvantitu zvuku. Tato odpověď měla odraziti rozšířené r. 1882 mínění, že neúspěch »Čertovy stěny« dostatečně se vysvětluje jakýmsi úpadkem tvůrčí síly hluchého mistra. Připouštím možnost, že ona jakási »zdrženlivá jednoduchost a průhlednost« byla úmyslná, z důvodů čistě uměleckých, a ne ze shora dotčené opatrnosti plynoucí; ale dnes, kdy známe alespoň část korrespondence Smetanovy, pravděpodobnost to-

další, jež stěžovaly mu práci a v hloubi duše ho skličovaly, nevystupovaly však z jeho hluchoty — s tou již byl umělecky účtoval v kvartettu »Z mého života«, byl s ní vyrovnán a smířen, snášel ji bez reptání, ba s nelíčeným humorem. Neboť jiný ještě, mnohem příšernější démon ukazoval se mu v mlhavé dáli: choroba duševní! Strach před novou touto pohromou nenáhle vzrůstal a s ním i první příznaky nemoci samotné: paměť ho opouštěla vždy více, duch jeho jindy tak pružný a jasný, klesal v těžkomyslnost. Druhé smyčcové kvartetto, jež v období tom povstalo, jeví nám mistra, jak nám ho ukazují poslední jeho podobizny: táž tvář intelligentní, nám nade vše milá, čelo však zastíněno je temným těžkým mrakem. Umění jeho zde ještě jednou — naposled! — vidíme skrze průhlednou roušku, ale je to přece jen rouška, a to barvy neveselé, černé. V posledním díle Smetanově, v Polonézu, shledáváme již trosky uměleckého veleducha . . .

Nechť z jakéhokoliv hlediska patříme na činnost Smetanovu — vždy nalézáme ho na vzácné výši umělecké, nikdy nepozorujeme, že by si byl v nejmenším zadal skladbou, jeho jména nedůstojnou. Doba úpadku sice dostavila se; ale přišla, když se již valně připozdívalo, když mistr náš v podvečer plodného života

---

hoto výkladu zdá se mi býti ještě mnohem menší, než roku 1884. Poukazuji zde jenom k listu Ant. Zavadilovi 24. února 1882 psanému (T. II. 126—128), v němž živě a dojemně vylíčeny jsou svízele a obtíže, s nimiž Smetanovi bylo zápasiti při komposici »Čertovy stěny« (dokončené v dubnu téhož roku) právě následkem ochabující paměti. A tento žalostný stav, o němž při dřívějších skladbách mistrových ještě nebylo řeči, nemohl zanechati ani nejmenší stopy?

svého s uspokojením mohl zpět pohlížeti na dokonalé dílo. Viděli jsme, že ani v »Čertově stěně« nikterak nelze mluviti o ubývání tvůrčí síly; vždyť i ještě tato poslední zpěvohra mistrova nevšední hodnotou svou vymahá úctu naši a vděčnost, nezasluhuje, aby kdokoliv pokrčil nad ní ramenem — nejméně ten, jenž snášelivým se osvědčuje naproti hudebním mělčinám repertoiru cizího.

Nelze-li však roztřiďovati Smetanovy skladby na dobré a špatné, pak věru vysvětlíme si onu shora již dotčenou křiklavou nestejnost jejich zevnějších úspěchů jedině tím, že obecenstvo ne všem porozumělo stejnou měrou. Vždyť osud nesmrtelného tvůrce »Libuše« nebyl jiný, než osud každého velkého muže. Není možno, aby naprosto byl nepoznán a nepojat, aby ani jediná jiskra toho genia nezasvitla vrstevníkům: tito pak, namnoze ovšem spíše tušíce než vidouce velikou jeho převahu duševní, velebí ho a vynášejí a s nadšením hlásají jeho slávu. Avšak rovněž tak nemožno jest, aby velkého muže ihned ve všem pochopili a dokonale ocenili všichni jeho současníci: proti tomu, co přináší nového, v prvním okamžiku nepřístupného, vzpírají se mysli starými tradicemi podjaté, i bývá proto zneuznáván, kaceřován, pronásledován.

Tím však ještě nejsme u konce. Neporozumí-li obecenstvo některému uměleckému dílu, jinak třeba sebe cennějšímu, na kom spočívá vina? Věc není tak jednoduchá, jakou býti se zdá na první pohled. Umělec praví obecenstvu: »Podávám, co mohu nejlepšího, vy však mi nerozumíte«. Obecenstvo zase hájí se proti umělci: »Chceš-li, abychom ti rozuměli, přispůsob se naší vnímavosti.« Komu dáme za pravdu?

Při tu rozhodnouti může jen umělecké dílo samo. Je-li opravdu cenné, vzešlo-li z ryzí snahy jen k ideálním cílům směřující a vyjadřuje-li skutečně to, co tvůrce jeho vyjádřiti chtěl — pak nezbývá nám, než přidati se k umělci. Dílo takové arci v prvním okamžiku získá si jen malý kroužek přátel; ale snad zítra již bude jich více, a těm, kteří odvracejí se od něho, poněvadž smysl jeho zdá se jim býti knihou sedmi pečetmi uzavřenou, právem řekneme s Goetheovým Faustem:

Zavřín tvůj cit i smysl tvůj,
již záhy vstaň a bez prodlení
hruď zemskou v zoři ponořuj. (Kolár).

Kdo nerozumíš, přičiň se všemožně, abys časem porozuměl — jiné pomoci není. Marné je všecko vymlouvání: důvody, jimiž doráží se na individualitu uměleckou, aby se vzdušné výše své sestoupila v dolinu obecného vkusu, koncem konců jsou přece jen pouhými sofismaty. Slyšme je.

* * *

»Pro koho tvoří umělec, ne-li pro obecenstvo? I nemine-liž se dílo jeho s účelem svým, není-li přiměřeno chápavosti posluchače, čtenáře, diváka, ku kterému přece je odkázáno? Kdo nám chce něco říci, nechť mluví tak, abychom mu dokonale porozuměli.« Zajisté umělec tvoří pro posluchače, čtenáře, diváka — ale je tím, pro něhož tvoří, právě pan A., divadelní abonent, na němž dnes náhodou je řada, nebo paní B., která si koupila vstupenku do koncertu z dobročinnosti, nebo slečna C., jíž knihkupec poslal knihu nových básní na ukázku, nebo pan Č., který navštívil umě-

leckou výstavu, aby ve společnosti nemusil se přiznati, že jí neviděl? Může, ba smí hudebník, básník, výtvarník na zřeteli míti výhradně ono obecenstvo, jež náhoda svádí před jeho díla? To, co obecenstvem nazýváme, je součet živlů nejrůznějších. Jsou v něm zastoupeni přátelé umění vzdělaní, věci znalí, avšak i laikové, kteří nemají hrubě ani smyslu pro umění, ani stopy vkusu, největší pak je počet těch, kteří domnívajíce se, že věci rozumí, poněvadž sami v tom či onom oboru jsou dilettanty.

Nešťastný dilettantismus! Zasluhoval by zvláštní kapitolu, ne-li zvláštní knihu — zde můžeme mu věnovati jen několik málo slov, především arci, pokud hudby se týká. Obecné mínění, že ten, jenž hraje klavír nebo zpívá, rozumí hudbě, že je »znalcem« povolaným souditi každou skladbu a každého skladatele, osudným je pro umění hudební, zejména v naší době, kdy takořka není rodiny bez klavíru. Neobracím se nikterak ze zásady proti tomu, aby hudba pěstována byla i v soukromí — ba spatřuji v tom přímo nezbytnou podmínku zdaru umění našeho: ale způsob, jakým se pěstuje, bohužel není pravý, a nepřispívá tudíž k povznesení vkusu tou měrou, aby se tím zvýšila soudnost obecenstva ve věcech vážného umění. Jen uvažme: uměti z not hráti nebo zpívati není v oboru hudby ničím jiným, nežli uměti čísti psané nebo tištěné verše a hlasitě je přednášeti v oboru poesie. Toto poslední dovede zajisté každý vzdělaný člověk, aniž by proto již byl povolaným soudcem v záležitostech básnictví dramatického. A podobně ten, kdo zná hráti na klavír nebo zpívati, umí teprve »hlasitě čísti« hudbu, nic více. Ba ani tenkráte, když velmi zručně hraje a třeba i dobře přednáší, nestojí výš než ten, kdo živě a s při-

rozeným citem umí předčítati básně nebo prosu. K tomu, aby hudbě rozuměl a tudíž práva nabyl ji posuzovati, zapotřebí je více. Nejen prsty mají se cvičiti při vyučování, nýbrž zároveň má se i tříbiti vkus, má se buditi smysl pro organismus uměleckého díla, pro jemnosti výrazu a slohu. Nelekej se nikdo, že každého, kdo chce mluviti o hudbě, ptáti se budu po vysvědčení z theorie hudební, snad dokonce z onoho kontrapunktu, před nímž laik pociťuje jakousi posvátnou hrůzu a málem křížem se znamená. Studia podobná arci nikomu nebudou na škodu, a bylo by přáti si, aby nebyla tak příliš vzácným zjevem mezi legiemi těch, kteří tak nebo onak zabývají se hudbou; co však žádám na každém učiteli, bez výjimky, ve jménu žáka každého, opět bez výjimky, jest: aby pro čistě technickou stránku hudby nezanedbával stránku její uměleckou, aby neustále k ní obracel pozornost učňovu a smysl jeho pro ni všemožně budil a pěstoval. A nyní vzpomeňme si, jak mechanicky děje se vyučování se strany valné většiny učitelů hudby a jaká jest to literatura hudební, do níž zasvěcují se žáci ve věku nejútlejším, nejvnímavějším! Vyučováním takovým nanejvýš technika snad pokračuje, ale cit a vkus umělecký soustavně se kazí a ničí. A ten, kdo vyrostl v ovzduší nicotných, prázdných skladeb salonních a z dobré starší hudby zná pouhé drobty, obyčejně pathetickou sonatu Beethovenovu a nějakou mazurku Chopinovu, jež arci nehraje s jiným pocitem, nežli nejmělčejší, nejvšednější skladby salonní, ten stojí pak jako soudce před dílem skladatele, jenž Bacha, Mozarta, Beethovena chová v srdci jako poklad nejdražší, — zdaliž mohou si tito dva porozuměti? O tom konečně, že většina učitelů považuje za svou povinnost,

tvořiti jakýsi kordon proti všemu pokroku v hudbě a šířiti nechuť k oněm moderním zjevům uměleckým, které namnoze rozhodují také o směru našich domácích skladatelů, nechci se zde ani šířiti.[1])

* * *

Nejlepším ukazatelem vkusu bývá repertoire divadelní. Víme, jak ten u nás kolísal. Kdysi hlavním magnetem bývaly hry Shakespearovy a o několik let později fraška vévodila Musám českým; kdysi Gluckův »Orfeus a Eurydika« nebo Smetanovi »Braniboři« dovedli opanovati celou saisonu a za nedlouho vážná opera tonula v moři operett nejhoršího druhu. Od této smutné doby arci sluší zaznamenati jakýsi pokrok k lepšímu; avšak i nyní ještě nemalá část navštěvovatelů Národního divadla — ač jsem-li dobře zpraven — v repertoiru jeho spíše pohřešuje Offenbacha, Strausse a Suppé, nežli Glucka, Mozarta a Beethovena! Jsou to úkazy dvojnásobně žalostné, právě nyní, když máme před sebou výsledky první saisony Národního divadla, jehož otevření bylo poslední nadějí těch, kterým jde přede vším jiným o zušlechtění vkusu uměleckého. Účinkujeť nejenom obecenstvo vkusem svým na hodnotu repertoiru, nýbrž také repertoir hodnotou svou na vkus obecenstva: poměr jejich jest vzájemný. Divadlo může si své obecenstvo vychovávati — jaké

[1]) Tak musil jsem vylíčiti stav věci r. 1884. Od té doby zajisté leccos poněkud se zlepšilo, zejména v mladší generaci učitelstva hudby. Ale právě svědomití učitelé mi dosvědčí, jak tuhý boj vésti se musí s požadavky a předsudky laickými i dilettantskými namnoze i dnes ještě. Stopy starých hříchů tak snadně a rychle se nezažehnají.

volání, taká ozvěna. Avšak zdá se skoro, že v kruzích rozhodujících nepociťuje se ani potřeba nějaké nápravy. Činohra pěstuje Shakespeara — o klassické zpěvohře dosud není ani stopy! »Carmen« předešla »Figarovu svatbu«, »Aida« »Dona Juana« — směr eklektický rozhodně převládá v cizím repertoiru našem. Či domnívá se snad někdo do opravdy, že tím, čím Shakespeare je dramatickému básnictví, tím že Meyerbeer nebo Verdi mohou býti dramatické hudbě? [1])

Dosti již o divadle; nejednou beztoho se k němu ještě vrátíme. Prozatím musil jsem se dotknouti některých poměrů přítomných, poněvadž zde jedině možno nasaditi páku na jeho zlepšení. Nebo poukazovati k minulosti, třeba nedaleké, bývá počínáním zcela marným; řekne se prostě: »tempi passati« — a věc je odbyta. Doufám, že čtenář porozuměl slovům mým. Zajisté nikterak nechci ubližovati a křivditi obecenstvu — vždyť obracím se k němu spisem, jenž vzniknul jedině z té pevné nezvratné naděje, že brzo nadejde

---

[1]) Také zde poznamenávám, že r. 1884 karakterisoval jsem repertoire tehdejší: bylo to před uvedením »Tajemství« a »Dalibora« do Národního divadla. Již v anketě, která měla navrhnouti repertoire pro první rok nového divadla před prvním jeho otevřením (za Mayra 1881), marně jsem s Fibichem žádal, aby pojat byl do repertoiru toho »Dalibor«, aby první cizí opera, která se na Národním divadle provede, byl »Don Juan«, a po případě první cizí novinka zpěvoherní některé dílo klassické (třeba Gluckovo) po česku ještě neprovozované. Žádost ta našla sice ohlas, ale tak slabý, že hravě přemožen byl všelikými předstíranými obtížemi. »Dalibor« do repertoiru nezařazen, první cizí operou byli »Hugenoti« a za první cizí novinku ustanovena »Carmen«. A výsledek oněch porad, jež rozhodovaly též o postupném pořizování dekorací, kostymů atd., celkem určoval též repertoire prvního roku po druhém otevření Národního divadla (1883).

doba, v níž nejširší kruhy naše úplně porozumějí a přisvědčí snahám Smetanovým. Ba z toho, co shora řečeno o soukromém vyučování hudbě a o repertoiru zpěvoherním, zcela zřejmě, tuším, plyne, že obecenstvo u věci té spíše považuji za oběť, oloupenou o nejčistší, nejvyšší požitky umělecké, nežli za vinníka.

* * *

V tom alespoň přisvědčí mi bohdá každý, kdo neštítí se pravdy: obecenstvo je příliš pestré a různé, příliš proměnlivé ve svých nárocích a přáních, nežli aby mohlo se státi bezpečným vůdcem umělci, jenž na zřeteli má též pokolení příští, jichž esthetické stanovisko a měřítko snad právě jeho přičiněním bude vyšší, přísnější. Kdo baží po popularnosti okamžité, vzdává se nároků svých na vděčnost dob budoucích; a kdo tuto si chce pojistiti, nesmí dobré přesvědčení své zapírati vůči přítomnosti. Či nebyl by to vlastně krutý egoismus se strany obecenstva, kdyby na umělci žádalo, aby za cenu oné pomíjející popularnosti obětoval to, co jest mu nejdražším, nejsvětějším: myšlenku, že jméno a dílo jeho úcty docházeti bude v daleké budoucnosti, snad i po staletích, aby porušil povinnosti, jež ukládá mu genius jeho naproti umění?

Než vraťme se k oné otázce: pro koho tvoří umělec? Především sám pro sebe! Mocný, neodolatelný pud, uskutečňovati ony idealy, jež vznikly v jeho fantasii, zobrazovati ony vidiny, jež staví se před jeho vnitřní oko, vyjadřovati to, co dme se v prsou jeho při pohledu na svět zevnější, vede ho ku tvoření; a onen posluchač nebo divák, jehož arci předpokládá každé umělecké dílo, není nikdo jiný, než opět — on

sám, v druhé pak řadě ten, jenž podobně jako on dovede pohlížeti na dílo jeho. Toť »obecenstvo« umělcovo; patrně v přemnohých případech jen malá část onoho obecenstva, jež navštěvuje divadla, koncerty, gallerie — ale část, na které tvůrci díla nejvíce záleží, která je mu duchem příbuzna, »jeho obec«, ze které budoucnost teprve učiniti má »velké obecenstvo«. A předkládá-li umělec širším kruhům dílo některé, jehož směr a sloh tyto kruhy uznávají za »příliš vysoký a učený« — maji-liž právo stěžovati si na toho, který jim vlastně činí velkou poklonu, an je považuje za schopné porozuměti něčemu vyššímu? O potřebu okamžiku, o uměleckou zábavu stanovisku velkého obecenstva přiměřenou, beztoho není nouze; pečujeť o ni valná řada umělců namnoze i nevšedně nadaných, ba snad i řada pro zdar pravého umění příliš valná, poněvadž nalezá se v ní mnohý, jenž hřeší tím proti vlastnímu povolání svému. Proč tedy má snášeti trpké výtky muž, jenž nedbaje okamžité pochvaly a hmotného zisku kráčí cestou, jež poseta je sice trním, vede však dle nejlepšího přesvědčení jeho k výšinám umění, ke cti a slávě jemu a celému národu? Nevymáhá snaha taková největší úcty, a nejen oné chladné zdvořilosti, která praví: »ustupte mu z cesty, nekladťe mu překážek«, nýbrž i plné důvěry, která dí: »následujme ho«?

* * *

Někdy arci i pravý umělec opouští své idealní stanovisko a hledí přispůsobiti se obecenstvu přítomnému, má-li totiž k tomu zvláštní, vážné důvody. Že zde není řeči o prospěchu osobním, hmotném, netřeba

dokládati: umělec chce pouze v obecenstvu nabýti pevné půdy, aby je tím bezpečněji mohl připraviti a získati pro umělecké záměry své, on panujícímu vkusu činí jisté koncesse, jen aby je pak nenáhle zase bral nazpět a tak obecenstvo nepozorovaně, takřka proti jeho vůli, povznášel na vyšší stanovisko esthetické.

Tak činil i Smetana. Jednal dle plánu moudrého, hluboce promyšleného, a to s obětavým sebezapřením, jež plynulo jedině z jeho ryzí lásky k umění národnímu. Arci ne vždy měl za to vděk! Po »Prodané nevěstě« skoro každý krok jeho v před a do výše od většiny obecenstva vykládán byl za couvnutí a klesnutí; neboť obecenstvo tak rychle stoupati nemohlo, jako stoupaly Smetanovy zpěvohry co do slohu hudebního. Zkušenosti takové nabyl mistr náš i svým »Tajemstvím«, které, jak známo, u porovnávání s »Hubičkou« přijato bylo dosti chladně. Nemohu si odepříti, uvésti na tomto místě výňatek z listu, jímž odpověděl mi zvěčnělý mistr dne 9. ledna 1879 z Jabkenic na dopis můj, jednající právě o »Tajemství«:

»V podobných pracích je to nad míru těžká úloha pro českého komponistu, vyhovět jak svému vlastnímu přesvědčení, tak požadavkům obecenstva... Poznal jsem, jak málo vzdělané — hudebně vzdělané — naše obecenstvo jest, vzdor všem hudebním ústavům, koncertům, operám, divadlům, kterým ve velké hojnosti se v takovém městě, jako Praha, od mládí svého již těší. — A jelikož mi na tom záleží, aby každé moje dílo se udrželo na repertoiru, a tak sloh český i pro naše ostatní skladatele, kteří dosud ještě málo v národním slohu se pokusili, se upevnil, musím své choutky při komponování zapřít, takořka

sama sebe zapřít, a psát v dualismu, který mně vlastně se protiví.« [1])

Mám k těmto tklivým slovům přičiniti ještě nějaké poznámky? Mám poukazovati k tomu, jak skromně Smetana idealní snahy své nazývá pouhými »choutkami«? Či mám teprve dokazovati, že, měl-li vůbec kdo právo posouditi hudební vzdělání našeho obecenstva, byl to zajisté přede všemi on? Že trpká ovšem výtka, kterou zde mistr náš s bolestným povzdechem činí veřejnosti naší, stokráte vyvážena je křivými úsudky, jež pronášely se a dosud pronášejí o některých jeho skladbách nejgenialnějších, a zneuznáním, jehož kdysi docházely jeho vážné snahy netoliko umělecké, nýbrž i vlastenecké? Nebo mám dokonce omlouvati a ospravedlňovati se, že jsem onen mistrův soukromý výrok, jenž arci leckomu nebude po chuti, uveřejnil v době, kdy bez odporu nejpřednějším interessem našeho umění hudebního jest, abychom konečně pravé stanovisko zaujali vůči Smetanovi a jeho dílům, a za tím účelem veškerou nedůtklivou citlivost obětovali pravdě?

* * *

To, co v dějinách věčně věků se opakuje, co také našemu Smetanovi se přihodilo, že totiž velký umělec nebývá hned z počátku pochopován a namnoze teprve dlouho po smrti své dochází pravého uznání a ocenění, jest nezbytnou podmínkou všeho pokroku v umění. Kam dospělo by umění, kdyby přední jeho zástupci vždy řídili se jenom vnímavostí obecenstva, kdyby nikdy nepřekročili meze panujícího právě vkusu — a

[1]) Slova v tisku prokládaná v originalu jsou podškrtnuta.

to snad ještě »průměrného«, stojícího hluboko pod vkusem nepatrné opravdu umělecky cítící menšiny? Zdaliž mohlo by obohacovati se novými prostředky, vyvíjeti se novými směry, povznášeti se k novým tvarům slohovým — slovem: pokračovati? A mohla-li by se učiniti platnou tvůrčí individualita s celým svým zvláštním názorem světovým, bez níž nelze si představiti žádného velkého epochalního díla?

Umělec vysoko nad obecenstvem stojí nadáním svým i věděním. Neužívá-li duševní převahy své k ničemu jinému, nežli k tomu, aby zavděčil se velkému zástupu, pak neprospívá umění, neboť ani o krok nepřivádí je dále. Snaží-li se však, aby svými výtvory pokud možná uskutečňoval idealy své, aby v nich názorům svým zjednával výraz co možná nejdokonalejší, pak věru nejenom umění tím získá, nýbrž i samo obecenstvo. Toť zajisté některými, třeba docela zevnějšími stránkami přilákáno, blíže seznamuje se s díly jeho, studuje je, nabývá neobmezené důvěry k jejich tvůrci, až konečně samo ocituje se na onom povýšeném stanovisku esthetickém, na němž kdysi stál umělec, současníky svými nepochopený. Tak povznáší se nenáhle obecný vkus, šíří se a vzmáhá pravé umělecké vzdělání, roste, ať tak dím, duševní blahobyt celého národa: neboť dojmy a myšlenky, city a názory, jež kdysi bývaly výhradním majetkem vyvolených jednotlivců, osaměle trůnících ve výšinách ducha lidského, stávají se nyní statkem obecným, každému přístupným. Toť význam oněch mužů, kteří odchylujíce se z drah vyšlapaných, kráčejí cestou svou, toť požehnání, jež spočívá na jejich utrpení a strádání.

Proto nepozorumění vyšším intencím uměleckým, nedoceňování vnitřní hodnoty děl vynikajících a zne-

uznávání jich původců s vyššího stanoviska historického jeví se nám býti nezbytnou fasí rozvoje umění, předcházející dokonalé porozumění, ocenění, uznání. A jedinou snahou naší může býti urychlení tohoto přirozeného postupu. Proti tomu však dlužno horliti bez ustání, a zvláště v našem případě vzhledem k Smetanovi, aby se přímo za smrtelný hřích nekladlo umělci, že v oboru svém stojí výše, než obecenstvo!

(Květy, září a říjen 1884.)

Jakožto drobnější doplněk, jenž k jiným zase, ne méně podstatným stránkám Smetanova uměleckého působení přihlíží, budiž k stati »Umělec a obecenstvo« přidružena řeč, již jsem pronesl v Umělecké besedě rok po mistrově smrti, při slavnostním večeru jeho památce věnovaném dne 11. května 1885:

Když v takovém okamžiku, jako jest dnešní, vzpomínáme si na to, čím mistr nám byl, a na to, co nám zanechal jako neocenitelný odkaz, zajisté nalezneme vodítko pro celou další svou činnost a všechno své podnikání, nalezneme směr, kterým nikdy nezbloudíme z pravé cesty. A tu bedlivě uvažujme především jednu věc. Zde v těchto místech nejednou Smetanovi upřímný hold býval přinášen jako tvůrci našeho národního umění, jako nejpřednějšímu z našich umělců. Ale s jakou skromností Smetana vždy ke každému takovému holdu odpovídal. »Pánové, nevím, jak já k tomu přicházím« — tak doslovně říkával — »že mne tak velikou čest připravujete. Nemohu to jinak přijmouti, než za své ostatní kollegy a v jejich jménu, snad co nejstarší z nich, a přeji si jen, aby oni všichni, i ti mladší, kteří tu jsou a kteří ještě přijdou, byli také tak ctěni jako já, a jejich zásluhy tak uznány jako zásluhy moje.« Tato skromnost nebyla jen nahodilou osobní vlastností Smetanovou, ona má hlubší význam. Kdyby někdo se nás, kruhu jeho nejbližších ctitelů a přátel tázal: »čím lišíte se od ostatních?« jak bychom mu odpověděli? Myslím, že by pochybil, kdo by odpověděl asi takto: »Nám se Smetanovy skladby líbí více než jiné a proto jsme jeho ctiteli.« Každý skladatel zajisté má své přívržence, každý má kruh přátel, kterým jeho díla především se líbí, jako vůbec tvoření umělecké jest do jisté míry subjektivní a vnímání taktéž.

A nemůže jedna věc všem se líbiti a ostatní nikomu. Kdybychom byli jen ctiteli Smetanovými, protože dáváme jeho skladbám přednost před jinými, byli bychom jen stranou či vlastně frakcí. Stojíme však na stanovisku jiném, a jak se mi zdá i vyšším. To co nás spojuje jest onen vážný, důstojný a vyšší názor o umění, kterému přiučili jsme se od Smetany samotného, a dvě jsou to hlavně věci, na něž dnes chci upozorniti a klásti zvláštní váhu.

Předně měl Smetana o umění svém mínění veliké. On nepovažoval je za jakousi ledabylou kratochvíli, jejíž účelem by bylo jen obveselovati smysly v hodinách, které po denní lopotné práci vyhraženy jsou pouhé zábavě. Jemu umění bylo věcí nad míru vážnou, věcí takovou, které nejen výdělkář věnovati může celou svou životní práci, nýbrž i muž velmi opravdový, muž, který nejen pro své umělecké tvoření, ale i jinak zasluhuje býti počítán mezi první. A když ohlédneme se v světových dějinách umění, vidíme, že velcí hudebníci, jako Palestrina nebo Beethoven staví se na takovou výši, jako první myslitelé lidstva, jako ti, kteří o kulturu duševní mají vynikající zásluhy. A jakožto věc vážná vyžaduje umění ovšem velké práce nejen se strany pěstitelův ať tvořících anebo výkonných, nýbrž i se strany těch, kteří je přijímají, aby se v něm pokochali. Tu vzpomínám si výpovědi starého řeckého básníka, jenž praví, že bohové před ctnost položili pot. A můžeme věru také říci: pot i práce jest to, co položeno jest před umění a zejména před vrchol umění! A jako uznáváme, že mistr, který chce vrcholu dosáhnouti, mnoho a úsilovně musí pracovati, tak uznati musíme i to, že plody oné práce veliké, které se účastnili geniové ne snad jedné generace, nýbrž mnoho pokolení a národův a po mnoha století a tisíciletí, že plody činnosti umělecké také ze strany obecenstva nesmějí se snižovati na pouhou hříčku, na pouhou kratochvíli. A vážné toto smýšlení o věcech uměleckých Smetanu vedlo dále k zásadám velice ctihodným. Nebo jakmile umělec povolání své považuje za věc vážnou, cítí také povinnost, aby se jí oddával úplně, dle nejlepšího svého přesvědčení a svědomí. Umělec zajisté má svědomí ve věcech uměleckých, právě tak, jako ve všech ostatních, a jen tehdy jest umělec ve-

liký, když koná vždy to a jen to, co posvátný hlas uměleckého svědomí mu káže, když opravdivému nejhlubšímu přesvědčení svému zjednává výraz dokonalý a nezkalený, beze všech ohledů. O ústupku nějakém mluviti se může jen tenkráte, když účelem jeho jest, aby ten, k němuž se umělec sklání, povznešen byl na stanovisko, na kterém umělec sám stojí. Takto podle svého svědomí jednati, i když utrpení a strasti jsou následkem, a oné vznešené idei povolání uměleckého obětovati třeba i všechnu slast i rozkoš okamžitého úspěchu — toť věru požadavek velké váhy ethické, požadavek mravnosti, v tom umělcova cnost!

Smetanovy názory o umění mají však ještě druhou, o nic méně vážnou stránku. Cílem a koncem veškerého snažení jeho bylo dílo umělecké, které samo sobě jsouc účelem, vše ostatní sobě podřizuje. V tvoření díla takového hledati sluší podstatu umění; umění výkonné má toliko úkol, aby umělecké myšlénce tvůrcově zjednalo platnost a průchod.

Ne snad proto skládá hudebník, aby měly koncertní ústavy nějaký repertoire, ne proto tvoří dramatický spisovatel nebo skladatel, aby divadla měla co provozovati; naopak: poněvadž jsou zde umělci tvořící, poněvadž je zde skladatel hudební a básník dramatický, proto musí také býti herci a zpěváci, musí býti divadla a ústavy koncertní, aby díla oněch mohla se provozovati. A považoval-li takto Smetana tvoření umělecké vždy za účel a výkonné umění jen za prostředek, za prostředníka mezi umělcem a obecenstvem, toť věru v ničem nekřivdil umělcům výkonným, neztenčoval onu úctu, kterou zajisté jsme jim povinnováni. Vždyť názor ten čerpal u pramene, povzneseného nade všechno podezření, že by z něho plynouti mohlo jakékoliv podněcování umění výkonného. Byltě i u věci této pravým žákem Lisztovým, a jako tento učitel jeho, největší všech virtuosů, tak i Smetana, sám taktéž virtuos prvního řádu, vrchol ctižádosti výkonného umělce spatřoval v tom, aby myšlénku tvůrcovu přiváděl k platnosti nejdokonalejší. A žádal-li Smetana toto naprosté podřízení umění výkonného pod tvůrčí zcela všeobecně, v každém případě, pak ovšem máme právo, ba máme povinnost žádati takové naprosté podřízení vý-

konů hráčských a pěveckých i vůči jeho mistrovským výtvorům, vůči jeho uměleckým myšlénkám.

Sledujeme-li život Smetanův, shledáváme neobyčejnou osobní snášelivost naproti každému osobnímu směru individualnímu; nic nenáviděl tak, jak když někdo se nutil do něčeho, co povaze jeho nebylo přiměřeno a přirozeno. V této svrchované toleranci zajisté i my ho chceme následovati; avšak co oné první věci se týká, přestává všechna shovívavost. Vypíná-li se a přeceňuje-li se umění výkonné, zastiňuje-li a upozaďuje-li sobecky umělecké dílo samotné, jakoby dílo to bylo jen věcí vedlejší, způsob jeho provedení však věcí hlavní, pak vším tím ubližuje se nejvážnějším prospěchům uměleckým, umělcům výkonným však z toho kyne nanejvýš hmotný zisk osobní a okamžitý úspěch pozlátkový. Za to v dějinách umění zlatým písmem zapsáni jsou znameniti umělci výkonní, kteří stavěli se na ono pravé stanovisko, a kteří se tím posvětili a povznesli na apoštoly ryzího umění, obrátivše se od modloslužby virtuoského sobectví.

Zdá se mi věru, že všechny ostatní otázky ustupují před touto jedinou: zda-li tak vážně a tak opravdově jako Smetana smýšlíme o umění čili nic. A v této vážnosti a opravdivosti spatřujeme znamení, v němž jediné můžeme a musíme zvítěziti. —

Nám ctitelům Smetanovým neběží tudíž o nic jiného, než o tento velký princip důstojného názoru uměleckého, i jsme přesvědčeni, že mistr náš dokonale a všemi směry oceněn bude teprve tenkráte, když celé obecenstvo, když celý národ na umění pohlížeti bude tak vážně, jako to činil Smetana, když všeobecně respektováno bude svaté, nedotknutelné právo jednak umělecké individuality naproti šabloně, jednak umělce tvořícího naproti výkonnému. A zvítězí-li konečně na celém poli uměleckém tyto krásné zásady, které Smetana vždy nám hlásal a jimiž co horliví jeho žáci a věrní stoupenci vždy budeme se řiditi, pak zajisté všechno, cokoliv přáti si můžeme vzhledem k Smetanovi a jeho dílům, uskutečněno bude samo sebou!

(Dalibor, 1885, str. 212.)

XII.

O ZPĚVOHRÁCH SMETANOVÝCH.

Je to skvělá řada osmi významných děl hudebně-dramatických, z nichž každé má svou zajímavou historii. Zevnější úspěchy jejich byly velice nestejné a proměnlivé, a dosud[1]) o dobré polovici zpěvoher těch soud kruhů nejširších značně se rozchází, ačkoliv jinak umění Smetanovo jako celek, význam jeho téměř dvacetiletého působení v našem životě hudebním, slovem: i jeho převzácné vlastnosti umělecké i jeho rozhodující postavení historické vymohly sobě již uznání obecného. Že onu nestejnost zevnějšího úspěchu nemůžeme si prostě vysvětlovati různou uměleckou hodnotou jednotlivých zpěvoher, jest na bíledni; vždyť osudy jejich byly zároveň velice proměnlivy: titíž »Braniboři«, kteří při prvním objevení se přijati jsou s nadšením bezpříkladným, nalézali v pozdějších dobách obecenstvo docela schlazené, lhostejné, a naopak zase tentýž »Dalibor«, který z počátku nadobro byl zneuznán, po osmnácti letech v Národním divadle dobyl vítězství dokonalého. Zajisté nahodilé neblahé poměry divadelní a jiné měly nemalý vliv na osudy Smetanových oper; hlavní však příčinou všeli-

[1]) R. 1887 totiž, kdy tato stať byla psána.

kého nedorozumění, jímž mistr náš tolik trpěl, byla zajisté jednak novost jeho snah uměleckých, kterým obecenstvo teprve nenáhle přivykati musilo, jednak různost slohu hudebního, která nejednou zklamala i horlivé ctitele Smetanovy, neumějící sobě vysvětliti, proč nové dílo některé opouští směr tak výborně osvědčený zpěvohrami staršími.

* * *

Hleďme především, abychom se dohodli blíže o těchto dvou důležitých věcech zásadních. Smetana byl mužem pokroku. On, jenž honosil se býti žákem Lisztovým a příslušníkem zajímavého onoho výmarského kruhu novoromantického, nemohl míti jiný ideál zpěvohry, než ten, který měl František Liszt: hudební drama Wagnerovo. Toť bylo posledním a nejvyšším cílem snažení Smetanova, k němuž chtěl se arci bráti cestou svou t. j. tou, kterou mu vykazovaly jednak vlastní jeho individualita umělecká, jednak zvláštní poměry toho divadla a toho obecenstva, pro které jedině chtěl tvořiti a žíti: poměry divadla a obecenstva českého. Dobře všechno rozvážil, nežli začal psáti první svou operu. »Wagnerův směr ovšem již tehdy byl, ale věděl jsem, že s tím nesmím začít, nechci-li si zatarasiti cestu na vždy,« tak sám vypravoval o vzniku svých »Braniborů«.[1]) Začíti hudebním

[1]) Doslovně citované výroky Smetanovy, jichž budu se zde často dovolávati, čerpány jsou většinou z jeho dopisů v několika ročnících časopisu »Dalibora« (1885—1887) otištěných, a později většinou do vydání Teigova pojatých, některé — a právě tento první — z článku »K životopisu Bedřicha Smetany«, uveřejněného V. V. Zeleným v »Lumíru« (Z. 1—55.), jiné zase z vlastní mé zkušenosti.

dramatem nemohl — ale nenáhle k němu postupovati a obecenstvo s sebou k vyššímu stanovisku povznášeti, to mohl a to také činil. »Braniboři«, »Dalibor« a »Libuše« jsou tři stupně, po nichž Smetana kráčel k onomu idealu svému; že však ani v »Libuši« neviděl ideal ten uskutečněný, toho důkazem jsou slova, jež napsal v létě 1882: »V »Libuši« je pokus a počátek (velkého dramatu); s novým patřičným textem tragickým bych se teď nejraději zaměstnával, protože bych to, co ve mne žije o slohu tom, a co jsem v »Libuši« nemohl provésti, k vůli textu, teď pokusil se uvésti k veřejnému životu. Posud musím čekat, nemám textu.«[1]) Nezapomeňme, že »Libuše« byla dokončena již 1872, že tudíž Smetana již čtvrtou partiturou dílo své dovršil, pokud se týká zpěvohry vážné. A podobné důsledné stoupání k hudebnímu dramatu shledáme pak i na jeho zpěvohrách komických od »Prodané nevěsty« a »Dvou vdov« k »Hubičce« a konečně k »Tajemství«; »Čertova Stěna« ovšem stojí mimo tuto vzestupnou řadu, pokud slohu se týká.

O svých skladbách instrumentálních, a sice vzhledem ke kvartettu »Z mého života« sám Smetana napsal: »U mne se forma každé komposice dá sama sebou dle předmětu. A tak si toto kvartetto udělalo formu, jakou má samo.«[2]) A totéž zajisté stejně, ba snad měrou ještě mnohem větší platí také o formě a o slohu hudby dramatické. Skladatel volí sice text podle chuti své a může třeba míti i jakýsi vliv na librettistu; ale jakmile před ním leží text hotový, jest jím vázán tím více, čím svědomitěji dbá o shodu mezi

[1]) T. II. 138, 139.
[2]) T. II. 63.

slovem a hudbou, čím dramatičtějším chce býti. Jelikož mimo to jesti znakem právě moderního umění, že všemožně vyhýbá se šabloně a každému dílu dodávati se snaží rázu zvláštního, individuálního, bude patrně skladatel, čím modernější má názory, tím více i při volbě textů již vyhledávati onu rozmanitost, která možnou, ba nutnou činí také rozmanitost stránky hudební. A zde jeví se nám Smetana jako dokonalý moderní dramatik, jenž s jemnocitem obdivuhodným uměl pro každý předmět nalézti pravý ton a pravou formu, a nikdy nedal se svésti, aby z kteréhokoliv staršího díla učinil šablonu pro své skladby další. Je známo, že pro svou popularnost zejména »Prodaná nevěsta« bývala měřítkem, dle něhož se v obecenstvu posuzovala díla pozdější, a že tím utrpěli »Dalibor« a »Dvě vdovy«.

S takového asi stanoviska budeme k Smetanovým zpěvohrám přihlížeti v následujících úvahách, jichž účel není jiný, než nakresliti několika nejhrubšími rysy přehledný obraz toho, co Smetana vykonal na poli dramatickém, a pokusiti se zároveň dle možnosti o výklad historický. Zatím postačí, když zřetel svůj obrátíme pouze k hudební stránce zpěvoher těch a slovesného podkladu jejich dotkneme se jen tam, kde nelze tomu se vyhnouti.[1]) Jednu povšechnou po-

[1]) Kdo ví, jaká nouze o libretta a o librettisty byla u nás v letech šedesátých a sedmdesátých, pochopí, že Smetana byl spokojen, dostalo-li se mu libretta, které látkou svou mu bylo sympathické a jehož forma jeho snahám hudebním alespoň se nepříčila. Mnohých nedostatků svých textů byl si dobře vědom a netajil se tím. Činiti ho zodpovědným za básnickou a dramatickou hodnotu či nehodnotu librett jím komponovaných nebo přičítati mu dokonce myšlenkový obsah textů těch, bylo by nespravedlivé.

známku však učiním přece již na tomto místě: Libretta, jichž Smetana užil, mají nejednu slabou stránku a zejména při některých zpěvohrách přičítán menší úspěch na vrub textu. To je ovšem nepopíratelné, že celkový dojem zpěvohry nedostatečností libretta velice trpí: ale zevnější neúspěch nedá se jí ospravedlniti, alespoň ne na jevišti českém, neboť na přílišnou jakousi přísnost nebo citlivost v obecenstvu naproti básním zpěvoherním stěžovati si věru nemůžeme. Ostatně ani nejchatrnější z librett Smetanových není takové, aby hudbou jeho nestalo se alespoň snesitelným; byla-li tudíž některá zpěvohra přijata s přízní menší než bylo očekáváno, v první řadě zavinila to zajisté hudba, či lépe řečeno nedostatečné vniknutí obecenstva do hudby té, a v druhé řadě teprve libretto, jež arci mimo své vlastní chyby básnické a dramatické může i tím poškoditi celou zpěvohru, že místy ochromuje skladatele, neposkytujíc jeho fantasii náležitého podnětu. Buďme tudíž přísní v posuzování librett a netajme si jejich nedostatků — vždyť běží při tom o poučení a nápravu pro budoucnost — ale nepřipouštějme, aby nedostatky staly se záminkou vylučování kteréhokoliv Smetanova díla z repertoiru. Ostatně některé podřízené sice, ale přece do očí bijící poklesky v dikci, po případě i v deklamaci starších zpěvoher snadno odstraniti se mohou diskretní opravou (která na př. částečně byla podniknuta při »Daliboru« k patrnému jeho prospěchu); velikou pak službu všem zpěvohrám Smetanovým bez rozdílu prokázati lze pečlivým bděním nad jejich stránkou scenickou a hereckou — snad službu mnohem větší než leckdo tuší!

* * *

Dne 18. listopadu 1862 otevřeno Prozatimní divadlo. Několik dní před tím kladl si časopis Slavoj, jenž za tehdejších ne příliš utěšených poměrů nemohl zbaviti se vážných obav vůči budoucnosti mladého ústavu a jeho významu pro české umění, takovéto otázky: »Jak se nám bude v tomto novém táboře české zpěvohry dařiti?« — »Kdož jest, jemuž se svěří osud, vznik a zdar národního toho ústavu vzdělávajícího?« — »Doděláme se v budově umění nejslavnějšímu zasvěcené přece jedenkráte jména, jehož jsme ondy co národ hudební v celé téměř Evropě požívali?«

Tenkráte sotva kdo měl tušení, že právě mezi přispívateli téhož listu je muž povolaný k tomu, aby stal se nejen zakladatelem české literatury operní, ale v následujících dvou desítiletích také jejím nejskvělejším představitelem, jenž splniti dovede i mnohem smělejší přání a tužby, nežli byly ty, na něž odvažovali se tehdejší přátelé našeho umění. On sám arci již dávno se vší opravdivostí vlastencovou a se zápalem umělcovým byl si přísahal v hloubi srdce, že zasvětí celý život svůj hudebnímu umění českému, a věren přísaze své pracoval již na první partituře zpěvoherní: byl to Bedřich Smetana. Tuto dramatickou prvotinu svou, »Branibory v Čechách«, dokončil sice hned roku následujícího, ale na první divadelní představení musil si ještě počkati. Přes to, že v prvním abonentním koncertě Umělecké besedy, na konci r. 1864, provedly se některé úryvky ze zpěvohry té, dle nichž možno bylo učiniti si ponětí o významu díla toho a jeho tvůrce, došlo k provozování teprve 5. ledna 1866, tak že dvaadvacetiletý tehdy Karel Šebor se svými »Templáři na Moravě«, jež mezi tím byl komponoval,

Smetanu předešel. »Templáři« přijati byli 19. října 1865 od obecenstva s pravým jásotem; elementární síla Šeborova nadání a neméně i zevnější účinnost díla samotného, pracujícího se všemi drastickými prostředky »velké opery«, překonaly veškeré očekávání posluchačstva, jehož nároky tehdy ovšem nebyly neskromné. Kritika pak vzdávala sice taktéž zaslouženou chválu skladatelově talentu a všemožně ho povzbuzovala, ale nemohla nepozorovati ani »širokou propast mezi fondem jeho čistě hudebním a esthetickým«, ani jevící se v partituře »přerozmanitou směsici slohovou«. Brzo potom vystoupil Smetana, hudebník dokonale vyspělý nejen technicky, nýbrž i estheticky, kráčející pevně za určitým ideálním cílem, muž to geniální zároveň a zkušený, tudíž i nade všechen eklekticismus povznešený — výsledek ovšem musil býti takový, jaký byl: bez odporu nejskvělejší premiéra českého divadla vůbec, nyní pozoruhodná historickým významem svým, tenkráte okouzlující bezprostředností dojmů před tím netušených, hned v prvním okamžiku vítězných. Pocta, které se později Smetanovi hojně dostávalo při premiérách a jubileích, byla snad nejednou velkolepější a okázalejší, než při prvním provozování »Braniborů«, ale zajisté také osobnější, neboť čím dál tím více svědčívala celé činnosti Smetanově, jeho zásluhám uměleckým vůbec, stávala se holdem osobnosti mistrově složeným, k němuž jednotlivé dílo poskytovalo toliko podnět ovšem velice vítaný, ba někdy přímo běželo o to, podati výmluvným důkazem vděčnosti a přízně obecné částečnou alespoň náhradu za všechno to, co neúprosný osud tak štědře ukládal trpce zkoušenému. V lednu 1866 však mluvilo k obecenstvu především Smetanovo dílo samo a mluva ta

byla neodolatelně zřetelná, třeba prozatím snad více tušícímu citu než poznávajícímu rozumu.

* * *

Tomuto tušení dostalo se také přiměřeného výrazu kritikou, která neváhala vysloviti přesvědčení, že Smetana jest povolán položiti pracemi svými základní kámen oné budovy, která pode jménem »české zpěvohry« stane se někdy známou. Jaké to proroctví! A přece později nejeden z těchto proroků samotných nechtěl poznávati a uznávati, kterak Smetana následujícími zpěvohrami svými tak svědomitě plnil, co kdysi »Braniboři« byli slíbili! Vždyť dráha, po níž kráčel k »Daliboru« a k »Libuši«, zcela patrně vytyčena byla již touto první jeho zpěvohrou, a »Dalibor« — k tomu z dobrých příčin hned zde poukazuji se zvláštním důrazem — znamená na dráze té pouze jediný krok od »Braniborů«, a to ještě krok rozhodně menší nežli vykonán brzy na to od »Dalibora« k »Libuši«. Když dnes, po více než dvaceti letech, ve zkušenostech svých bohatší o sedm dalších dramatických děl Smetanových přistupujeme k »Braniborům«, poznáváme ovšem velmi snadně, že již ve skladbě této jasně a určitě obráží se celá umělecká povaha tvůrcova se všemi těmi podstatnými rysy, jež nyní jsou nám typickým znakem netoliko veškerého hudebního tvoření mistrova, nýbrž do jisté míry i hudby české vůbec. A právě tato nepopíratelná individualnost »Braniborů« je nejlepším důkazem Smetanovy zralosti a hotovosti již při prvním jeho kroku na jeviště zpěvoherní, je zároveň nejlepším vysvětlením všech dalších jeho úspěchů skladatelských. Ona zralost pak a hotovost sama

plynula Smetanovi zcela přirozeně z toho, že dříve, než se odvážil na zpěvohru, byl si již osvojil dokonalou vládu nade všemi formami hudby instrumentální; autor Polek, tria v *g*-moll, symfonie v *e*-dur, symfonických básní »Richard III.«, »Valdštýnův tábor« a »Hakon Jarl« věru nebyl začátečníkem.

Avšak možno říci ještě mnohem více. V partituře »Braniborů« mnohé hudební myšlenky, ba i četná místa delší tou měrou připomínají nám pozdější opery Smetanovy, že nelze v nich neviděti plodné zárodky dalšího tvoření mistrova ve směru vážném i komickém. Samo sebou rozumí se, podobnosti ty zcela přirozeně podmíněny jsou jakousi příbuzností podnětů poetických; arci to, co v »Braniborech« jeví se nám třeba jako pouhá episoda, nabývá pak v některé pozdější zpěvohře váhy větší, stává se snad dokonce i základním rysem celku. Je známo, jakou sensaci hned při prvním provedení »Braniborů« způsobily noční sceny lidu po proměně prvního jednání nejen drastickou živostí svou, nýbrž především oním prostonárodním tonem a místy i humorem, jenž tak po česku se nesl, že hned v prvním okamžiku našel nadšený ohlas v myslích posluchačstva. Tyto sceny, zejména jejich hudba taneční, prozrazují nám již v rysech nejurčitějších skladatele »Prodané nevěsty«, kdežto první milostný zpěv Ludiše ušlechtilou polyfonií se uvádějící má zcela podobný ráz jako žalářní scena v »Daliboru«, na kteroužto zpěvohru ostatně upomínají nezřídka rytířské motivy »Braniborů« i v podrobnostech a také Ludišina překrásná milostná píseň v druhém jednání je proroctvím netoliko »Dalibora«, ale i »Libuše«. A jemná, tklivá ona poesie, která zejména v »Libuši« a v elegických místech komických zpěvo-

her Smetanových nás okouzluje, plně objevuje se na samém začátku druhého jednání »Braniborů« ve zpěvu kmeta a jeho předehře. Dosti na těchto příkladech — uvedl jsem je jen proto, abych ukázal, jak blízce příbuzní přese všechen svůj ráz osobitý jsou »Braniboři« se vším tím, co následovalo po nich, jak nepřetržitý a organický byl celý umělecký rozvoj Smetanův, jak bláhová tudíž domněnka, kdysi po řadu let téměř obecná a tím ovšem pro mistra našeho osudná, že »Daliborem« v neprospěch českého umění opuštěna byla dráha »Branibory« a »Prodanou nevěstou« nastoupená.

»Dalibor« dnes je rehabilitován. Ale kdož ví, zdali věci neobrátily se naopak zase tak, že budou i »Braniboři« míti co nevidět zapotřebí důkladné rehabilitace vůči patrnému předsudku proti nim? První Smetanova zpěvohra arci nikdy nebyla výslovně kaceřována, ale brzy mlčky schvalováno její zanedbávání, a když se ob čas objevila na repertoiru, dočkala se dvou, nanejvýš tří představení. Když byla novinkou, dávala se za jediný rok třináctkrát a za následujících jedenadvacet let — patnáctkrát!

* * *

Obracíme-li zřetel svůj k formální stránce »Braniborů«, musíme především pozastaviti se u toho hesla, které vůči Smetanovým zpěvohrám nejčastěji bývalo pronášeno, u jeho »Wagnerianismu«, a věnovati mu stručnou úvahu všeobecnější. U věci té panovala totiž a namnoze dosud panuje úžasná směsice naprosto křivých předsudků a tušených pravd. Že Smetana Wagnerianem byl, o tom nemůže pochybovati ani

v nejmenším, kdo býval svědkem nadšení, s nímž mistr náš mluvíval o dílech Wagnerových, když roztál v malém důvěrném kroužku, anebo dokonce když tváří v tvář stál před nimi. Pisateli těchto řádek dvakrát byla dopřána tato poslední příležitosť a sice vždy v Mnichově: 1868, když Smetana vracel se z pouti kostnické, dávali se noví tehdy »Meistersingři« způsobem přímo vzorným, a 1872, když do bavorské residence podnikl zvláštní výlet, aby na jevišti spatřil »Tristana a Isoldu«. A skutečně, kdekoliv i v pozdějších letech mluvíval o posledních cílech a nejvyšších idealech svého snažení uměleckého v oboru hudby dramatické, byly to cíle a idealy Wagnerovy. Jeden karakteristický výrok Smetanův byl již uveden; na jiném místě téhož dopisu z r. 1882 u příležitosti »Čertovy stěny« podstatný znak svého, »Smetanovského« slohu spatřuje v souvislosti a jednotě celé opery, jako jedné velké symfonie, arciť zde, což je nejhlavnější, s textem spojené.[1])

Právě proto však, že na mysli měl vždy vrchol snah Wagnerových — nejvýše kladl »Tristana« — mohl, ba musil živě ohražovati se proti tomu, aby se zpěvohry, které na stanovisku tom nikterak nejsou, neprohlašovaly za čirý »Wagnerianismus«, jakmile se v nich jevil sebe menší vliv německého reformatora. Nejednou řekl Smetana: »Tak jako Wagner psal, my psáti nemůžeme« i měl k tomu zajisté dobré důvody. Že pouhá kopie hudby cizí, byť i za sebe dokonalejší poznané, pouhé nápodobení melodických, harmonických a jiných zvláštností nemůže nikterak býti věcí skladatele tak bohatou fantasií a tak rozhodnou individu-

---

[1]) T. II. 138.

alností nadaného, tudíž v pravdě originalního, jest na bíledni. Ale v tom ani nespočívá »Wagnerianismus« v pravém smyslu toho slova; neboť patrný vliv oněch osobních zvláštností Wagnerových, ať větší, ať menší, nalézáme dnes u všech téměř skladatelů, také u těch, kteří svým směrem uměleckým jsou naprostými protichůdci idealů bayreutských. Nalézáme-li tudíž zde onde u Smetany myšlenky hudební, jež připomínají nám Wagnera, je tím mistr český karakterisován pouze jako muž své doby, druhé polovice devatenáctého století, která na poli zpěvoherním vlivu Wagnerovu nemůže se vymknouti právě tak, jako v oboru instrumentálním první polovice století toho nemohla vymaniti se z mohutného vlivu Beethovenova. A což originálnost, osobní samostatnost skladatelská? U Smetany tím netrpí; neboť ta nezávisí na tom, co kdo od předchůdců a vrstevníků přijímá, nýbrž spočívá spíše v tom, jak to ztrávil, co z toho učinil, a konečně, co k tomu přidal svého nového. Jak skvělá je bilance díla Smetanova v příčině té, ví každý.

Pravé »Wagnerianství« — také Smetanovo — má hlubší kořeny: jemu běží o záhady principielní, o idealní názor o pravých cílech umění, o poměr mezi básnickou a hudební stránkou zpěvohry, o přesné rozlišení toho, co v ní jest účelem a co pouhým prostředkem, o formální požadavky, které z toho všeho plynou pro hudební stavbu celku ve velkém i v malém. Kdo v těchto otázkách za pravdu dal Wagnerovi, ten ovšem nemůže v »Tannhäuseru« nebo v »Lohengrinu« spatřovati plné dovršení idealů svých, a odsuzovati »Tristana«; ten pak také nenazve »wagnerovským« dílo, které cestou kompromissu se slohem obvyklým hledí idealům oněm klestiti teprve dráhu, t. j. při-

pravovati na ně i výkonné umělce i obecenstvo. A na stanovisku takovém stál Smetana v »Daliboru«, ba i v »Tajemství«; vyslovilť se velice roztrpčen, právě když mluvil o této poslední zpěvohře: »Musím své choutky při komponování zapřít, takřka sama sebe zapřít a psáti v dualismu, který mně vlastně se protiví.« Jediná »Libuše« stojí skutečně na stanovisku — abychom užili zobecnělého výrazu věcného místo stálého opakování jména osobního — moderního hudebního dramatu; víme sice, že Smetana sám i toto dílo nazval skromně »pokusem a začátkem« velkého dramatu, jež dokonale uskutečniti nemohl pro různé nedostatky textu, ale ty koncesse, které textu a obecenstvu musily se učiniti i zde, přece netknou se podstaty celku, jehož valná část zaujímá stanovisko rozhodně pokročilejší než »Lohengrin«. Podotýkám ostatně hned zde, že co do slohu nelze jednotlivé zpěvohry Smetanovy dokonale parallelisovati s jednotlivými skladbami Wagnerovými. Tyto nestaly se mistrovi našemu šablonou, kterou by si byl vázal ruce; dle skutečných, moudře uvážených poměrů a potřeb českého divadla i obecenstva, pak ovšem také dle povahy textu vídal se jednak nucena činiti v různých částech i téhož jednoho díla ústupky míry dosti různé, jednak zase cítíval se puzena, povolovati alespoň v některých momentech nadobro svým snahám idealním. Během času pak stávaly se nenáhle tyto momenty častějšími, ony ústupky pak vzácnějšími a menšími. Proto shora mohlo býti řečeno, že Smetana kráčel sice k cíli, jejž si byl vytknul Wagner, ale spůsobem svým, cestou svou.

Otázku Smetanova »Wagnerianismu« sluší tudíž správně formulovati takto: jak jeví se nenáhlý postup

k hudebnímu dramatu v jednotlivých zpěvohrách Smetanových, a sice i positivně přibýváním podstatných znaků slohu nového i negativně ubýváním koncessí činěných slohu starému? I nebude nesnadno, stopovati tento nepřetržitý postup v celé řadě od »Braniborů« až k »Čertově stěně« a vysvětliti si některé zdánlivé nesrovnalosti v něm.

* * *

Sabinovo libretto k »Braniborům« zajisté málo má společného s oním ideálem hudebního dramatu, který již tenkráte na mysli tanul Smetanovi; svrchu učiněná narážka na nejchatrnější z textů jím komponovaných svědčila právě této zpěvohře. Zdali Smetana měl nějaký vliv na práci librettistovu, nevím; vždyť v oné době prvních začátků zpěvohry české nebylo zkušených autorů na výběr a »Branibořì« při velké své nedostatečnosti technické mohli hudebníka lákati alespoň některými stránkami předmětu, jež byly umělecké povaze jeho zvláště přístupné a tudíž i vděčné. Na zevnějším uspořádání textu prozrazuje se přece Smetanovo účastenství: jest rozdělen na výjevy, jako každé drama mluvené, lyrická místa nejsou oddělována od dialogu, tím méně ovšem zjevně označena běžnými operistickými názvy »arie«, »ariosa«, »romance«, »kvartetta«, »ensemblu« atd. Je to snad maličkost — ale maličkost výmluvná a zejména pro první vystoupení Smetanovo karakteristická. Sabina sám i v pozdějších ještě letech předkládal skladatelům libretta s onou formalistickou terminologií přes to, že již Smetana při »Braniborech« byl ji odstranil netoliko v partituře své, ale i v tištěném textu. Vždyť

jednotný, nepřetržitý proud hudební, článkovaný pouze dle požadavků stavby dramatické a ne podle šablony samostatných forem zpěvu lyrického, byl hlavním článkem Smetanova esthetického kreda. Z tohoto proudu hudebního, jehož jednotu a celistvost ovšem představuje orkestr, vynořují se lyrická místa více nebo méně zaokrouhlená, v »Braniborech« hlavně formou písňovou podaná, ale vždy tak, že vlastním představitelem bohatě se rozvinující hudby dramatické zůstává onen proud, nesoucí na vlnách svých zpívaný dialog.

Toto stanovisko Smetanovo zaujaté hned při skládání první jeho zpěvohry podstatně se liší od obvyklé techniky operistické, která největší váhu kladouc právě na jednotlivá »čísla« lyrická, spokojuje se tím, že mezi nimi zjednává co možná nejplynnější souvislost a nezbytným momentům dramatickým vykazuje místo vedle lyrických, opět jako zvláštním, v sobě uzavřeným číslům. Rozdíl ten patrně má veliký význam zásadní a bije ihned do očí, když na zřeteli máme to, co z partitury zbývá po odečtení oněch lyrických v sobě uzavřených částí. Ze skladby, jejíž základem je idea hudebního dramatu ať již víc nebo méně dokonale uskutečněná, zbývá totiž zpěvohra poněkud skrácená sice a snad o nejednu skutečnou ozdobu oloupená, ale přece i s čistě hudebního stanoviska netoliko samostatná a srozumitelná, nýbrž také na prvotní výši umělecké se udržující, obsahující v sobě všechen hlavní thematický materiál a zachovávající tím zároveň plný svůj karakteristický ráz. Z opery starého slohu však zůstává nám jednak několik dramatických výjevů divadelně třeba velmi účinných, ale co do hodnoty specificky hudební hluboko pod partiemi lyrickými stojících, jednak řada bezvýznamných pře-

chodů a výplňků, jež hudebním obsahem svým ani mezi sebou ani s oněmi dramatickými výjevy ústrojně nesouvisí.

Vnitřní jednota tedy a naveskrz stejná umělecká výše zpěvoherní hudby celé je cílem hudebního dramatu; nedostatek pak vlastností těch nikterak nelze nahraditi tím, že původní samostatnost částí lyrických maskuje se prostě přechody sebe hladšími a mezihrami sebe plynnějšími.

* * *

Od »Braniborů« sice je daleká ještě cesta k hudebnímu dramatu v pravém smyslu slova; ale na cestě té Smetana již byl. Svého času bylo to pozorováno a konstatováno hlavně v té formě, že Smetana »klade velkou váhu na orkestr«, a to namnoze ne bez obavy, že se to děje snad na újmu zpěvu; později, po »Daliboru« bývalo to nejoblíbenější a v širších kruzích obecenstva nejvděčnější výtkou. Věc je dosti jednoduchá: představitelem nepřetržitosti hudebního proudu a tudíž i melodické jednoty celku může býti jen orkestr, poněvadž jen on má slovo bez přestávky, kdežto zpěv pouze na některých místech, hlavně lyrických, smí si osobovati vůdcovství melodické, nikoli však ve valné části dialogu dramatického. I tam tedy, kde zpěv stává se pouhou výraznou deklamací recitativu podobnou, poskytuje orkestr skladateli možnost, zachovati souvislost a úměrnost v rozvoji hudebních myšlenek, a zdvojnásobiti tak i prostředky hudební karakteristiky. V tom pak spočívá ona stránka moderní hudby dramatické, která nazývá se slohem deklamatorním a jíž u nás »Branibořia taktéž klestili dráhu.

Ze zásadního požadování vnitřní ústrojné jednoty

hudby zpěvoherní plyne nezbytně snaha, vraceti se ob čas k oněm hudebním myšlenkám, jež pro celek jsou zvláště karakteristické, a zaokrouhliti tak skladbu souvislostí thematickou nejinak, nežli se dávno děje ve vyšších formách instrumentálních, na př. ve větě sonatové nebo v rondu. S druhé strany zase požadování hudebního výrazu co nejpřesnějšího vede přirozeně k tomu, aby ony myšlenky nevracely se na místě nepravém, aby totiž i vlastní svou náladou hudební i těmi dojmy básnickými, jež sdružily se s nimi při prvním jejich objevení se, hodily se vždy k situaci dramatické. Hudebními myšlenkami těmito jsou motivy příznačné. Již v »Braniborech« lze je stopovati, ač partitura není jimi ještě protkána tou měrou, jako v »Daliboru« a v »Libuši«. Hned na samém začátku zpěvohry při Oldřichově vypravování o zmatcích a hrůzách, jež v Praze a v celé zemi vládnou, zaznívá v orkestru motiv velice význačný, jímž ostatně zahájena jest i krátká předehra, a motiv ten opakuje se pak na četných místech příhodných, až pak vyskytnutím se ve finale prvního jednání celou tuto exposici hudebně zaokrouhluje. Dále mají »Braniboři« také několik motivů osobních, které ovšem jako motiv Tausendmarkův a Varnemanův jsou rázu rytířského, mužné a smělé; z ostatních pak příznaků hudebních uvádím jen ještě vážný motiv soudu v druhém jednání.

Že o koloratuře, bravurních ariích a podobných šperkcích operistických nemohlo zde býti ani řeči, jest na bíledni. »Pro mne neexistuje žádná primadonna koloraturní a podobné titule, já žádám dramatického umělce a nic jiného« — tak psal Smetana r. 1882,[1])

[1]) T. II. 146., srovn. též 125.

tak smýšlel již dvacet let před tím, když skládal »Branibory«. Kdo jen poněkud vážně pohlíží na úkol hudby dramatické, nemůže ovšem nesouhlasiti s názorem tím, ale pochopí také, že vůči obecenstvu, jež odchováno bylo tak, že musila se mu zdáti velká opera Meyerbeerovská vrcholem moderní opery, znamená zřeknutí se jedné z nejspolehlivějších pák zevnějšího účinku. Kde zpěvy nekončí z pravidla laciným effektem kadencí a fermat na vysokých tonech, tam nesvádějí se výkonní umělci k hudebnímu trhání kulis — ale nesvádí se také velké obecenstvo k onomu potlesku, jenž každé trhání kulis bezpečněji odměňuje než jakékoliv výkony v pravdě umělecké. To nemstilo se na Smetanovi hned v prvním okamžiku, v němž upřímná radost z netušeného zisku pro umění české měla vrch; ale citelně trpěl tím později, a trpělo by tím u nás všechno ušlechtilejší umění zajisté až podnes, kdyby právě on sám nebyl o povznesení vkusu obecenstva našeho pracoval s tak neunavnou horlivostí a s nepopíratelným úspěchem.

Zajímavá je konečně deklamace »Braniborů«. Nalézáme v ní sice hojnost chyb, avšak je přece valně lepší, nežli všechno, co v hudební literatuře naší předcházelo: vždyť směr, jímž Smetana se bral, neúprosně žádal, aby respektována byla i tato stránka slova básnického. Uvědomělého a důsledného těžení z přízvuku českého, které shledáváme již v »Libuši«, zde arci ještě není, za to instinktivně, veden pouze citem a sluchem svým bez kritických reflexí, dospěl mistr náš již v první své zpěvohře nezřídka k deklamaci netoliko správné, ale i nad míru řízné a tudíž dramaticky účinné. Že »Prodaná nevěsta« v příčině té neznamená žádný pokrok, nýbrž naopak celkem spíše

o něco nedbaleji deklamuje než »Braniboři«, má ovšem zvláštní svou příčinu.

* * *

»Prodanou nevěstu« dokončil Smetana sice až v březnu 1866, ale z valné části hotova byla již před premièrou »Braniborů«: v jedné ze schůzí hudebního odboru Umělecké Besedy roku 1865 hrál skladatel, tehdy předseda odboru toho, úryvky z »komické operetty«, jejíž plný titul prozatím arci nedostal se ještě do veřejnosti. Nebyl to tedy teprve skvělý úspěch »Braniborů«, jenž Smetanovi vnuknul myšlénku, psáti druhou zpěvohru, nýbrž podnět k tomu zavdaly spíše naopak jakési pochybnosti, jež i v přátelských kruzích hudebnických spůsobily první ukázky z »Braniborů«. Říkalo se, že hudba ta je příliš vážná a umělá, k tomu do jisté míry wagnerovská, a vyslovena přímo obava, že Smetana nedovede napsati zpěvohru slohu lehčího, přístupnějšího a zároveň rázu specificky českého. Obrátil se tudíž mistr náš, chtěje podati důkaz své mnohostrannosti, podruhé k Sabinovi, tenkráte se žádostí, aby mu napsal nějakou »operettu« ze života prostonárodního. Ani librettista ani skladatel původně neměli na mysli nic velkého, ba nepředpokládali ani, že to bude hra celovečerní, a Sabina nemálo byl překvapen, když spozoroval, jak Smetanovi dílo to pod rukou roste na skutečnou komickou zpěvohru. U skladatele pak arci naprosto vyloučena byla možnost, že z péra jeho vyjde hudba mělká a všední, ale také on při tvoření ještě netušil, jakého to epochálního významu skladba ta v budoucnosti nabude — památné jest vyjádření jeho v tomto smyslu učiněné u příležitosti stého provozování »Prodané nevěsty«.

Zatím ony právě uvedené pochybnosti z valné části vyvráceny byly již divadelním provedením celých »Braniborů«. Ukázalof se, že hudba ta není obecenstvu příliš nepřístupnou a nesrozumitelnou, že vážnost její nikterak nepřekáží účinnosti její na nejširší kruhy posluchačův, a konečně z nejednoho místa zpěvohry té, zejmena z velkých scen lidu v prvním jednání nepopíratelně vanul duch český, ozýval se ton prostonárodní, jemuž nebylo lze odolati. Zbývala tudíž po »Braniborech« jediná toliko otázka: zda-li Smetana dovede smělý vzlet svůj přizpůsobiti také požadavkům rázu lehčího, veseloherního. Odpovědí na otázku tu byla »Prodaná nevěsta«. Zevnější osudy zpěvohry té jsou dostatečně známy. Přijata nebyla sice tak okázale, jako »Braniboři«, ale celkem velmi příznivě — pamatuji se, že hned ráno po premiéře, jíž jsem přítomen nebyl, v kruzích studentských ozývalo se »Proč bychom se netěšili«; časové poměry však byly toho příčinou, že »Prodaná nevěsta« neujala se v repertoiru ihned, nýbrž teprve po válce, před klidnějším obecenstvem a u příležitosti slavnostní, také v částečně novém obsazení.

* * *

Jedna stránka nového díla Smetanova uznána byla jednomyslně hned v prvním okamžiku: jeho český ráz. Také to netajil si nikdo, že skladatel nespokojiv se pouhým napodobením prostonárodních písní, samostatně tvořil, ovšem v jejich duchu. V tom smyslu také vyjadřovala se kritika. Oč zde běží? Nápodobiti zpěvy nebo tance prostonárodní dovede i skladatel cizí; ale vžíti se do nich tak, že pak i ve formách širších, do vyššího ovzduší uměleckého povznešených

přese všechnu určitou individualnost jejich slyšíme stejně živý a stejně rázovitý ohlas toho, co pěje lid — to dokáže jen hudebník, který cítěním a smýšlením svým dokonale může se stotožniti s lidem tím, jenž sám z lidu toho vyšel. A tak naveskrz, tak nerozlučně pronikly zde živly prostonárodní všechno umění Smetanovo, že za znak a základ zvláštního jakéhosi specificky národního směru hudby české obecně považuje se partitura »Prodané nevěsty« celá, tedy i se vším tím, co v ní jest výhradně osobním majetkem Smetanovým, ba namnoze i s tím, co Smetana od předchůdců svých zdědil a od vzorů svých přijal a účelům svým přizpůsobil.

S písněmi lidu má »Prodaná nevěsta« i to společné, že v nápěvech svých nedbá vždy slovního přízvuku, a nahoře bylo již naznačeno, že v deklamaci je méně přesná, než-li »Braniboři«. Smíme v tom spatřovati krok nazpět? Nikoliv. Smetana, jenž tenkráte vůbec na deklamaci nečinil ještě nároky přísné a zásadní, domníval se, že v komické zpěvohře prostonárodní tím méně je zapotřebí hleděti si slovního přízvuku, poněvadž také prostonárodní písně samotné tak nečiní. Sdílel tudíž onen všeobecný předsudek, jenž bohužel podnes ještě stejným způsobem omlouvá chybnou deklamaci hudební, ba málem v ní spatřuje karakteristický znak živlu prostonárodního.[1]) Později ovšem vymanil se mistr náš z předsudku toho, a »Hubička« i »Tajemství«

---

[1]) O deklamaci našich lidových písní zmínil jsem se nejednou v rozličných studiích svých o lidové písni, zejména v I. ročníku »Českého Lidu.« K vyvrácení předsudku, že špatná deklamace patří přímo k povaze písní těch, snad nejlépe poslouží článek, jejž jsem uveřejnil v Národopisném Sborníku, I. 1897, str. 68—71: »O prosodii a rhythmice českých písní lidových.«

ani dost málo na českosti své neztrácejí tím, že lépe, ba namnoze výtečně deklamují české slovo.

* * *

V jakém slohu měla se komponovati »Prodaná nevěsta«? O hudebním dramatu nemohla býti řeč ani v té nejskromnější míře, kterou seznali jsme v »Braniborech«. Vždyť běželo původně o »operettu« s mluveným dialogem, jenž skutečně na jevišti našem zachoval se až do roku 1870, a byl by se snad zachoval ještě mnohem déle, ne-li do dneška, kdyby k nahrazení jeho recitativem nebyl se vyskytnul podnět zevnější: úprava pro Petrohrad. Jednotný hudební proud stal se proto nemožným, uzavřenost jednotlivých čísel stala se nezbytnou, vzor svůj nemohl tudíž hledati Smetana jinde, než ve staré opeře. A může-liž kdo pochybovati o tom, že Smetana také v tomto případě zvolil si vzor nejvyšší? Byl to Mozart sám, jenž skladateli »Prodané nevěsty« tanul na mysli, především arci jeho »Figarova svatba«. Živě, jako by se to bylo stalo včera, vidím před sebou Smetanu hluboce dojatého výčitkou, již »Prodané nevěstě« činil jeden z kritiků petrohradských: »že totiž přibližuje se k genru Offenbacha, jemuž ostatně se pan Smetana nevyrovná v pikantnosti a originálnosti motivů.« Nic ze všeho toho, cokoliv jinak uváděli kritikové ti na úkor jeho hudbě: že je povaha její »nicotná«, že »nepovznáší se nad tuctové slabé opery«, že je to »improvisace dobře nadaného čtrnáctiletého chlapce«, »opera prázdná, nechutná« . . . . pravím nic ze všeho toho nedojalo ho tak, jako ono přirovnání k burlesce Offenbachově. »A to nikdo z těch pánů nepozoroval«

pravil Smetana trpce, »že vzorem mým byla komická opera Mozartova?«

Arci také zde nelze mluviti o přímém nápodobení »Figarovy svatby« nebo některé jiné zpěvohry tohoto mistra; Smetana přijal z ní toliko povšechné stanovisko formální a snahu po lahodnosti sice a plynnosti, avšak zároveň i po ušlechtilosti a bohatosti hudebních tvarů, kterážto snaha ovšem vésti ho musila k tomu, že v mezích svého programu užíval bez rozpaků všech prostředků hudby moderní, jako zajisté Mozart sám svého času těžil ze všech hudebních pokroků tehdejších.

V některých podrobnostech ukazuje se na »Prodané nevěstě« i vliv Lortzingův; Smetanovi skladatel ten vůbec byl sympathický, a mistr náš vážil si nejedné z jeho roztomilých komických oper. Vzdálenější byl mu již Rossini se svým »Lazebníkem«; v neúmorné jeho svěžesti melodické a v jeho neodolatelném humoru rád se kochal; ale tomu, co Smetana ze Sabinova libretta chtěl udělati, patrně nesvědčil onen poněkud parodistický přídech, jemný sice, ale přece citelný a účinný, jenž karakterisuje tohoto klassika v oboru buffy italské.

U Smetany rozumělo se arci samo sebou, že také v »Prodané nevěstě« musí býti harmonie plná, rozmanitá a průvod polyfonní, bohatý. Ale mnohým u nás zdálo se před jednadvaceti lety, že komická opera na věci takové nemá vésti větší náklad umělecký, že jakási dávka šablonovité chudosti a mělké všednosti nikterak jí neškodí, ba spíše prospívá, číníc ji populárnější, jen když je dosti »melodická«. A skutečně, i mezi hudebníky vyskytali se hlasové, kteří plně uznávali jednak český ráz této novinky, jednak její výbornost hudební, ale dodávali k tomu hned, že

[illegible] příliš složitou
[illegible]sné to je, ale
[illegible]jich »ceterum
[illegible]st u nás před
[illegible]a« nabyla za
[illegible]ůvod vyvedla
[illegible]e si toho vě-
[illegible] osvědčil na-
[illegible]ušlechtilou tak
[illegible]věti mezi nej-
[illegible]atuře světové.
[illegible]ůti nejednomu
[illegible]etto ho hnalo,
[illegible]uměleckou i na
[illegible]ám jen koktání
[illegible] A jaké úča-
[illegible]á právě poly-
[illegible] v této příčině
[illegible] scenách Ke-
[illegible] i rozkošný
[illegible]nismus« kace-
[illegible] – míním hudbu
[illegible]ký, ani malý«.
[illegible]atel »Prodané
[illegible]ů příznačných
[illegible] činil v »Dali-
[illegible]k značnou, že
[illegible] v současných
[illegible] pouhé narážky
[illegible]ky, dle příleži-
[illegible]mo o podstat-
[illegible]nápěv prvního
[illegible] k zevnějšímu

zaokrouhlení celku: vrací se na vhodném místě k poslednímu výjevu, když Vašek stal se naprosto nemožným, tak že štěstí obou milujících již pranic nepřekáží, a to jako by v jemném šepotu orkestru, a jeho prvními takty končí také celá zpěvohra. Jiný motiv závěrečné sceny pochází z třetího výjevu posledního jednání; zde poprvé vyskytuje se při tušení Kecalově »Není v tom nikdo jiný, než ten pacholek sám«, tam pak jakožto hlavní myšlenka hudební zaznívá na slova sboru »Dobrá věc se podařila«. Ba, v tomtéž finale setkáváme se i s motivy, jež na Kecalův první zpěv připomínají a tím jeho domýšlivost jaksi ironisují. Sbor »Dobrá věc se podařila« ostatně velmi příbuzný jest základní melodii oné sceny druhého jednání, ve které skutečně »se nevěsta prodává«, a která také veškerý thematický materiál svůj propůjčila ouvertuře. Že motiv »věrného milování«, jímž končí dvojzpěv obou milenců na začátku zpěvohry, v dalším průběhu jejím při vzpomínkách Mařenčiných opět zaznívá, velmi dojemně zejména v okamžiku, když dohazovač podává jí zprávu o Jeníkově nevěře, neušlo zajisté žádnému posluchači. Rovněž tak nikdo nemůže nepozorovati, jak šťastně Smetana v třetím výjevu posledního jednání — čtverozpěvu Vaška, Háty, Míchy a Kecala — dovedl těžiti z toho, co předcházelo; z prvního výstupu téhož aktu opakuje se pikantně Vaškovo »To mně v hlavě leží«, z jednání druhého pak Mařenčino: »Známť já jednu dívčinu« a »Já bych Vás milovala« — nehledě ani k motivu, jímž dvakráte uvádí se koktavý Vašek.

Na ukázkách těch budiž dosti. Chtěl jsem jen upozorniti čtenáře na to, že jako »Braniboři« jsou pevným základem Smetanova tvoření v oboru váž-

ném, nejinak »Prodaná nevěsta« jest tím v oboru komickém, že tudíž mezi ní a »Tajemstvím« na př. nezeje ona propast, jež nejednou byla tam spatřována. A jestliže jistý, ovšem velmi důležitý rozdíl slohový mezi »Prodanou nevěstou« a »Dvěma vdovami« na jedné a pozdějšími komickými zpěvohrami Smetanovými na druhé straně upříti nelze, nebude nám nesnadno vysvětliti si jej způsobem docela přirozeným.

* * *

Po skvělé premiéře »Braniborů« a při rostoucí oblíbenosti »Prodané nevěsty« zajisté dvojnásobně musilo překvapiti, že třetí Smetanova zpěvohra netoliko od obecenstva přijata byla s přízní velice nestejnou, nýbrž ani na repertoiru udržeti se nemohla a konečně i se zjevným tuhým odporem v jedné části kritiky se setkala. Poprvé dáván »Dalibor« dne 16. května 1868 při slavnosti zakládání budovy Národního divadla. Že povznesená nálada dne toho nekonala dílu tomu onu službu, kterou dojista »Libuši« o třináct let později prokázalo otevření téhož divadla, je pochopitelno. Roku 1868 bylo ono představení v Novoměstském divadle jen zevnějším přídavkem ku slavnosti, která se odehrála před tím na místě jiném, kdežto roku 1881 provozování »Libuše« bylo ovšem hlavní věcí, ano vlastně znamenalo cíl, k němuž snahy národa našeho po tolikerém úsilí vlastně dospěly. Proto slavnostní nálada na Smetanovu »Libuši« obecenstvo připravovala a vnímavost jeho stupňovala, při »Daliboru« však spíše je unavovala a roztržitým činila. Ale to vysvětlilo by nanejvýš dojem prvního představení za mimořádných okolností odbývaného

ne však další osudy novinky této. Těm porozumíme jenom tenkráte, když obrátíme se k dílu samotnému.

Text Wenzigův není pravou příčinou. Bilance mezi dobrými a slabými stránkami jeho není taková, aby za tehdejších poměrů byl musil přímo odpuzovati — vždyť již volba postavy každému Čechovi z pověsti i z pořekadla dobře známé a sympathické byla rozhodně šťastná a spůsobilá vzbuzovati alespoň živý interess všeobecný. Ale Smetanova hudba! Tenkráte poprvé vytýkán jí »Wagnerianismus« proto, aby odůvodněn byl ortel odsuzující. Smetana opustil prý směr národní, který vedl ho k »Prodané nevěstě«, a odbočil na scestí umění nám cizího, německého. To asi byla tresť všech nepříznivých posudků o »Daliboru«. Základní omyl již známe: »Dalibor« měřen »Prodanou nevěstou«, sloh zpěvohry vážné, předvádějící pathetický děj rytířský, slohem opery komické, jejíž obsahem byla prostá idylla venkovská. V tom tedy, co bylo právě velikou předností Smetanovou, shledávána jeho vina! K tomu, co jsem v úvodu těchto statí řekl o slohové rozmanitosti zpěvoher mistrových, dodávám zde ještě několik slov, jež on sám napsal v listě z roku 1882: »Konečně má platit též slovo libretta a karakter celého díla. — Ostatně jsem už po několik decennií pilně o tom bádal a píši tak skorem pořád; proto je každá moje opera — jiná.«[1])

* * *

Přistupme tedy k druhé vážné zpěvohře Smetanově s tím měřítkem, které jediné jest přirozené a oprávněné, totiž s vážnou jeho zpěvohrou první,

---

[1]) T. II. 146.

s »Branibory«. Konečný výsledek pozorování takového byl již naznačen.

Ti, kdož roku 1866 uznali, že Smetana jest povolán státi se zakladatelem české hudby dramatické, měli roku 1868 v »Daliboru« spatřovati částečné splnění svých přání a tužeb, nikoliv jejich zklamání. Nepopíratelný pokrok stal se především v čistě hudební stránce nové partitury; vynález je vzletnější a rázovitější, formalní spracování smělejší a divadelně účinnější, karakteristika jadrnější a důslednější — jinými slovy, na hudební výši, ku které vyšinuly se v »Braniborech« pouze některé sceny, nalézáme nyní »Dalibora« takořka celého. Avšak stupňoval se v něm podobně též český živel národní; i ten proniká již celek, kdežto v »Braniborech« jeví se jen v některých jeho částech. Ba i ten ton přímo prostonárodní ozývá se na vhodných místech tak hojně, že roku 1873 zajisté právem mohlo býti tvrzeno: »Dalibor« má více prostonárodních živlů do sebe než kterákoliv jiná vážná zpěvohra česká — »Libuše« totiž byla tenkráte sice již hotova, ale obecenstvu ještě neznámá. Uvážíme-li pak, že ono dílo vážného směru v naší literatuře zpěvoherní, jež v příčině té »Daliboru« a »Libuši« nejvíce se blíží, jsou »Braniboři«, bude nám zjevno, na jakých základech spočívalo domnění, že Smetana třetí zpěvohrou svou umění národnímu se odcizuje.

A Smetanovo Wagnerianství? Celkem v »Daliboru« je asi takové jako v »Braniborech«; vedle deklamatorního slohu některých scen — sem především patří perla celé zpěvohry, výjev žalářní — nalézáme hojně uzavřených čísel, jež nejsou ničím jiným, než ústupkem učiněným obecenstvu lnoucímu ku

starým formám operním. Máme zde tedy opět onen dualismus, jejž na Smetanovi vynucovaly zvláštní poměry naše, a na nějž on sám vždy tak toužil. O tom, že by »Dalibor« byl v pravém slova smyslu »wagnerovský«, nebo že by dokonce stál na stanovisku »Tristana«, ne-li na stanovisku ještě pokročilejším — a to také svého času bylo tvrzeno — o tom nemůže býti ani řeči. Vždyť pokrok na dráze k ideálu hudebního dramatu, jejž Smetana od »Braniborů« učinil k »Daliboru«, mohli bychom nazvati dokonce minimálním, kdybychom směli zapomínati na motivy příznačné. Neboť důslednější upotřebení jich k účelům hudebním i dramatickým je opravdu jedinou stránkou »Dalibora«, o níž plným právem lze říci, že naproti tomu, co předcházelo, znamená značnější nějaké vzrůstání Wagnerova vlivu na českou hudbu. Motivů těch je více než v »Braniborech« a v »Prodané nevěstě«, a mají také nepoměrně větší váhu v celém hudebním ústrojí zpěvohry. Nejdůležitější z nich — motiv Daliborův, Zdenkův a motiv osvobození — odvozeny jsou z téže jedné základní myšlenky, která hned na začátku krátké introdukce v orkestru zaznívá a z níž i jinak ještě v partituře je těženo měrou vydatnou. Tím dostalo se ovšem celému dílu oné melodické jednoty a individualnosti, která nepředpojatého posluchače právě při »Daliboru« vábí mocí neodolatelnou, ať již vědom si jest pramene, z něhož pochází, čili nic. A z tohoto stanoviska thematického je snad zpěvohra ta ještě jednotnější, ještě osobitější, než i sama mistrova »Libuše«. Smetana tedy alespoň vzhledem k motivům příznačným vystoupil již v »Daliboru« sebevědomě a odhodlaně se svým idealním programem. Byla to jen jedna stránka

onoho hudebního dramatu, jež mu tanulo na mysli, ale stránka podstatná a tudíž nezbytná.

Proč asi Smetana právě tuto stránku postavil do prvního šiku? Nevím to z pramene authentického, ale smím snad vysloviti doměnku, která se mi zdá býti pravdě velmi podobnou. Nejenom že užívání příznačných motivů nikterak nemůže býti na ujmu českosti jednotlivých hudebních myšlének, z nichž takovým způsobem se těží; ono naopak právě tím, že myšlenky takové nepodávají se tak isolovaně, nýbrž že se jimi protkává partitura celá, nejvíce může přispívati k tomu, aby dodalo se národního rázu zpěvohře jakožto celku, netoliko jednotlivým číslům jejím. A z toho, že v »Daliboru« užito jest motivů těch hojněji a důsledněji než v »Braniborech«, zcela přirozeně si vysvětlíme nepopíratelný pokrok, jejž Smetana od první své vážné zpěvohry ke druhé učinil i co do rázu národního.

* * *

Ze všech zpěvoher Smetanových má »Dalibor« historii nejsmutnější a — nejpoučnější. Při prvním představení nepronikl, až do konce roku 1868 dožil se ještě pěti repris a pak na celé dva roky zmizel z repertoiru. Těch, na něž hned z počátku učinil hluboký dojem a kteří spatřovali v něm něco docela jiného, než »scestí« umění Smetanova, byl ovšem hlouček neveliký. Brzo však »Dalibor«, jejž si skladatel v prosinci 1870 zvolil pro svůj večer benefiční, průběhem pěti představení získal si tolik nadšených přátel nových, že zdálo se postavení jeho v repertoiru býti pojištěno. Avšak byl to klam. Větší část obecenstva nerozehřála se do

opravdy, a mezi hudebníky nastal rozkol: čím horlivěji zpěvohru tu jedni vynášeli a hájili, tím rozhodněji odsuzovali ji druzí. »Dalibor« stal se konečně přímo heslem oné strany hudební, která shromažďovala se pod praporem Smetanovým. Strana ta poznala již tenkráte pravý význam »Dalibora« a pravé záměry jeho skladatele beze všeho nadsazování, kladouc váhu na to, že neběží zde o dokonalé drama hudební, nýbrž o jakýsi přechodní dualismus, jenž ústupky obecnému vkusu činěnými idealu tomu teprve klestiti má dráhu. Dle mínění odpůrců však byl to čirý »Wagnerianismus«, byly to poslední konce dramatu hudebního, ne pouhé jeho začátky; dle mínění toho nebylo také v »Daliboru« pranic českého. Všechno vyvracování bylo zde naprosto marné a nic neprospěly ani sebe věcnější úvahy o díle tom. Bylo většinou veřejného mínění odsouzeno a nedostalo se následkem toho na jeviště dříve, než v listopadu 1879, tedy po celých téměř devíti letech — aby po třech toliko představeních smutnému osudu zapomenutí propadlo na nových sedm let.

K žádné ze svých zpěvoher nelnul Smetana s takovou láskou jako k »Daliboru«; miloval ho, jako otec dvojnásobně miluje dítě nešťastné, jinými odstrkované. Když r. 1877 opět jednou projevil přání, aby se »Dalibor« dával, a divadlo již počalo s ním jednati o obsazení titulní úlohy, psal mistr pln krásných nadějí: »Tak by arciť »Dalibor« konečně prorazil, jak bych si toho přál vzhledem k svědomitosti a pravdě této práce. Snad přijde přece pro tuto operu čas poznání!«[1]) S provozování však sešlo, a víme, že

[1]) T. II. 60, 61.

»čas poznání« zpěvohře té nepřišel ani roku 1879, nýbrž teprve 5. prosince 1886 v Národním divadle — ale zatím byl Smetana sám již odešel...

V Národním divadle měl »Dalibor« úspěch nad míru skvělý a zdá se věru, že tím dlouholetému nedoceňování a zneuznávání jeho skutečně učiněna přítrž. A čím způsoben obrat ten? V první řadě zajisté ničím jiným než nenáhlým přirozeným pokrokem hudební vnímavosti našeho obecenstva, k němuž především Smetana sám přispěl svou »Libuší«. Po díle tom, jež hned v slavnostní chvíli prvního provedení svého učinilo dojem hluboký, a přidejme ještě: po Fibichově »Nevěstě messinské« a po Wagnerově »Lohengrinu« staly se ony liché předsudky proti »Daliboru« alespoň u největší části obecenstva nemožnými; a bude-li kdy komu v budoucnosti vaditi něco na zpěvohře té, spíše budou to ústupky, jež činí staré opeře, než to, čím blíží se hudebnímu dramatu. Tak splnilo se do slova, co pisatel těchto řádků roku 1873 napsal o »Daliboru«: »na něm ovšem lpí nezbytná vlastnost všech přechodů a průprav: jakási nerozhodnost. Než přes to přese všechno není cena zpěvohry té jenom pro dobu přechodní a průpravní vypočtěna, jenom časová a pomíjející; ba naopak jsem přesvědčen, že se »Dalibor« v širších kruzích teprve pak dostatečně ocení, až budou jasně před očima všech ležeti poslední cíle, k nimž Smetana vlastně spěje.«

* * *

Neúspěch »Dalibora« r. 1868 Smetanu velice rmoutil, ba sklíčil — ale nezastavil ho: nevzal mu víru v jeho ideály a v konečné jejich vítězství, a tím

mravní síla a pružnost duševní mistrovi byly zachovány. Na pokání, které by rádi byli na něm vynutili ti, kdož poslední zpěvohru jeho zneuznali, nedal se. Naopak zabýval se již dílem novým, a to zase směru vážného, při němž na divadelní úspěch uprostřed běžného repertoiru hned z počátku ani pomýšleti nechtěl. Byla to »Libuše«, k níž opět Wenzig mu napsal libretto, a jíž divadlu českému chtěl poskytnouti zpěvohru slavnostní, za idealním cílem uměleckým se ubírající beze všech ohledů na skutečné poměry, tehdy arci nad míru neutěšené. Když v době vyrovnání za Hohenwarta začínalo se s větší určitostí mluviti o možnosti korunovace, tanula Smetanovi na mysli slavnost korunovační, později pak, když naděje ty pádem fundamentálních článků na čas byly pohřbeny, opět nějaká velkolepá slavnost národní, především otevření velkého Národního divadla.

»Libuše« byla hotova v listopadu roku 1872. Kdyby již tenkráte bylo možným bývalo, odvážiti se na důstojné provedení její — kde byla by naše hudba dramatická dnes! Osmiletá lhůta, která položena byla »Libuši«, věru byla by postačila, aby blahodárný vliv této partitury mohl se osvědčiti všemi směry a plnou měrou. Avšak v letech 1872 a 1873 bohužel naprosto bylo nemožno pomýšleti na takový podnik. Ne jenom proto, že by se nám bylo tehdy nedostávalo hmotných podmínek umělecké výpravy zevnější, jež poskytlo nám teprve Národní divadlo, anebo proto, že skladatel sám považoval »Libuši« za zpěvohru v pravém slova smyslu slavnostní, která se obecenstvu neměla předvésti v době všední: vhodná příležitost byla by se zajisté nalezla — vždyť myšlenka uspořádati velkou slavnost divadelní, podobnou zahraničným slavnostem

hudebním nebo našim sjezdům zpěváckých spolků, sama o sobě již tenkráte nezdála se býti absurdní — a byly by se po případě nalezly i hmotné prostředky alespoň na důstojné provedení hudební části Smetanova díla. Vlastní příčina, s uměleckého stanoviska ovšem závažnější, byla jiná. Obecenstvo české tenkráte nebylo ještě připraveno na zpěvohru, v níž Smetanův ideál měl býti uskutečněn beze všech přílišných ústupků časových alespoň potud, pokud slovesný podklad její to dovoloval. Ano, veřejné mínění z valné části zaujato bylo proti Smetanovi a jeho idealům; vždyť tím, co mluvilo a psalo se o »Daliboru«, ujala se i v kruzích nejširších nedůvěra v celé budoucí tvoření mistrovo. Jakou to zodpovědnost na sebe uvalili ti, kdož nepochopením »Dalibora« pomátli obecenstvo, jež měli poučovati, odcizujíce je pokroku uměleckému, místo aby je na něj byli připravovali! Věci stály tak, že kdyby r. 1873 nebo 1874 bylo by se jednalo o otevření Národního divadla, bylo by se o ustanovení »Libuše« k zahájení jeho teprve s napnutím veškerých sil musilo bojovati — a kdož ví, zdali boj ten byl by končil vítězstvím?

* * *

Bylo zapotřebí, připomenouti poměry, za nichž »Libuše« povstala, abychom zvláštní její ráz sobě vysvětliti. Že volba látky pro slavnostní zpěvohru nemůže býti šťastnější, jest na bíledni. O librettistickém zpracování látky té dlužno však říci, že daleko zůstává za onou mírou dokonalosti básnické, která by odpovídala hudební výši Smetanově; to, co v něm je účinného a dojemného, z valné části dáno bylo již látkou

samotnou, především oběma hlavními postavami Libuše a Přemysla, jež pověst národní obestřela kouzlem neodolatelné poesie, anebo plyne to teprvé z hudby, která právě zde podala důkaz nezvratný, že Smetana byl dramatikem, jenž divotvorným téměř způsobem uměl zvuky svými oživiti a povznésti i momenty básníkem třeba na dobro zanedbané. Jednu stránku slovesného podkladu »Libuše« možno však alespoň částečně omluviti, ba ospravedlniti. Je to nepopíratelný nedostatek pravého ruchu dramatického, který ostatně sám o sobě nebyl by největší vadou Wenzigova textu. Jenom nehospodářské rozdělení ruchu toho ve prospěch první polovice hry a tím ovšem v neprospěch divadelního účinku polovice druhé jest chybou spisovatelovou. Co však týká se rázu celkového, Smetana sám s důrazem pravíval, že ani nechtěl míti děj náruživě rozprouděný a tragickými spory napínající, nýbrž — a v tom zase osvědčuje se jemný cit pro požadavky slohové — děj klidný a důstojný, více povznášející než rozčilující, děj to, jenž dokonale by se hodil pro zpěvohru slavnostní v pravém slova toho smyslu. I zdá se, že směrem tím hned z počátku na Wenziga působil; jeť »Libuše« celou povahou svou skutečně spíše jakousi »festa teatrale«, jak podobným hrám slavnostním ještě v minulém století říkali Vlaši, než operou ve smyslu století devatenáctého, snáší tudíž zcela dobře jistou větší rozložitost lyrickou a volnější postup děje. Jak dokonale pak Smetana sám tomuto programu dovedl vyhověti, netřeba dokládati podrobnostmi; stačí, když si vzpomeneme jednak na první zvuky zpěvohry — nemůžeme si věru představiti nic slavnostnějšího, než ony skvělé fanfary mohutně se stupňující — jednak na Libušino pro-

roctví, z jehož hudby vane nadšení, jež ve chvíli tísně anticipovalo svrchovanou měrou slavnostní náladu jásajícího národa.[1])

Z doby pak, v níž »Libuše« povstala, a z okamžiku, pro který byla určena, pochopujeme také, že Smetana cítil se zde při vtělování ideálů svých volnějším, než při kterékoliv jiné své zpěvohře, tak že z ostatního tvoření mistrova dílu tomu nelze po bok stavěti nic jiného, než cyklus symfonických básní »Vlasť« a kvartetto »Z mého života«. Zvěděli jsme sice z vlastních úst Smetanových, že ani slavnostní toto dílo nepovažoval za poslední slovo své a že i na sklonku života svého ještě po tom toužil, aby je překonati mohl tragickou zpěvohrou velkého slohu. Přece však na druhé straně zase dali jsme svědectví pravdě, že pokrok od »Dalibora« k »Libuši« učiněný je veliký, nepoměrně větší, než-li před tím byl se stal od »Braniborů« k »Daliboru«. Nyní pak dodejme ještě, že při »Libuši« konečně plným právem mluviti lze o hudebním dramatu ve smyslu Wagnerově, alespoň co do dojmu povšechného; neboť oněch míst, na nichž mohli bychom shledati jakýsi ráz operistický, v partituře té vůbec není mnoho, a ty — díky Smetanovu mistrovství v ovládání forem hudebních — jenom nepatrnou výjimkou odrážejí se poněkud citelněji od ostatního celku. Jinak »Libuše« psána je slohem

[1]) Jestliže to, co Smetana sám říkal tak často o »Libuši«, že totiž je slavnostní hrou nejen určením ale i slohem svým (»slavné tableau, hudebně dramatické uživotnění«, jak napsal v létě 1883, T. II. 153.), srovnáváme s jeho touhou po novém tragickém textu, nahlédneme, že zvláštní ráz »Libuše« nikterak neznamená hranici Smetanova talentu, nýbrž jen konkretní povahu jednoho vědomě zvoleného úkolu uměleckého.

deklamatorním, veliká úloha, jež připadá orkestru v hudebním dramatě, ničím není obmezena a zlehčena, a motivy příznačné konají svou povinnost ve všech okamžicích důležitých a významných. Arci všechno to stojí na stupni, který dnes vymahá sobě obdiv náš — tím úžasnější jeví se nám pokrok »Libuší« učiněný, když uvažujeme, že skládána jest bezprostředně po »Daliboru«. V ní poprvé objevuje se nám české slovo uvědoměle a důsledně deklamované dle českého přízvuku, v ní poprvé slyšíme onen barvami a tvary přebohatý a při tom nevýslovně libozvučný proud orkestrální, jenž ozývá se v mistrových symfonických básních let následujících, v ní poprvé hudební výraz, zejména pak karakteristika jednotlivých postav jímá nás ráznou plastičností a zároveň přece i uměleckou umírněností, jíž na začátku let sedmdesátých nic nerovnalo se ve zpěvoherní literatuře naší a — mimo díla Wagnerova — málo jen v literaturách cizích. Tomu, kdo zná pravou podstatu dramatu hudebního, zajisté nebude vaditi ani uzavřená forma některých zpěvů lyrických, ani koloratura rozkošného kvartetta ženců za scenou, ani polyfonie ensemblů — on bude se ptáti toliko po jejich oprávněnosti v konkretním případě, a tu věru nebude odpověď nepříznivá; vždyť je to jen předsudek ničím neodůvodněný, bohužel však velice rozšířený, že hudební drama zásadně a naprosto vylučuje některé formy hudební, zejména zpěv vícehlasý. K tomu ke všemu pak »Libuše« co do rázu specificky českého převyšuje všechno, co u nás v oboru vážném před ní se objevilo, aniž by sama ustupovala tomu, co dosud po ní přišlo — můžeme-liž ji nazvati po právu a pravdě jinak, než dílem v dějinách umění českého epochálním, dílem pro nás monumentálním?

* * *

Až do 11. června 1881 ležela »Libuše« vlastně ladem. Do veřejnosti dostaly se mezi tím některé úryvky z ní, ale ty nebyly s to, způsobiti více, než vroucí touhu po seznání celého díla; jakési ponětí o významu jejím mohlo míti jen nemnoho osob, jimž dopřáno bylo, slyšeti ji hráti na klavír od skladatele samotného a probírati se v její partituře. Konečně přiblížil se dávno očekávaný okamžik, a dílo to stalo se živým skutkem uměleckým, jímž zahájena, a řekneme přímo, i posvěcena byla činnost v novém Národním divadle. Byl to večer nezapomenutelně krásný — pro přátele mistrovy arci také nevýslovně bolestný. Když Smetana skládal »Libuši«, věděl, že ji tak brzy neuslyší, ba snad někdy přicházela mu na mysl i možnost, že vůbec ji neuslyší; že však bude ji viděti v leskuplné nádheře té budovy, k níž snad nikdo z Čechů nepohlížel s city tak posvátnými jako právě on, ale že ji bude jenom viděti, ne slyšeti — kdo mohl podobného něco tušiti třeba jen ve snu!

Při prvním představení nebylo možno mluviti o zevnějším úspěchu v obyčejném smyslu toho slova. Přítomnost korunního prince vázala obecenstvo etikettou, která nedovolovala mu, aby obvyklým způsobem vyřklo svůj soud, a teprve na samém konci zpěvohry rozpoutalo se nadšení posluchačstva a Smetana bouřlivě několikráte vyvolán. Čtyřmi dalšími představeními však bylo vítězství »Libuše« rozhodnuto. S rostoucím interessem poddávalo se obecenstvo krásám jejím, a to, co snad zde onde zůstávalo ještě nepochopeno, nikterak neohrožovalo dojem celkový, nad míru příznivý. Netrvalo to dlouho, a zpěvohra slavnostní, původně pro poměry mimořádné vypočtěná,

vřazena do stálého repertoiru našeho. Slovem: hudba Smetanova slavila triumf dokonalý.

To ovšem znamenalo veliký pokrok, ba přímo veliký převrat v našich poměrech uměleckých naproti oné době, v níž »Libuše« povstala. Veliký pokrok a převrat ten způsoben byl především zajisté vlastní mistrovou činností, která spadá do devíti let mezi dokončením a provedením »Libuše« ležících. Svými komickými zpěvohrami nenáhle povznášel vkus obecenstva našeho: »Dvě vdovy«, »Hubička« a »Tajemství« staly se třemi stupni, po nichž pohodlně blížiti se mohlo k porozumění snah Smetanových. První jednání »Tajemství« dokonce již velice výmluvně tlumočilo pravou podstatu jeho záměrů uměleckých; ba v jedné věci, v deklamaci totiž, možno přímo říci, že dílem tím předčil i »Libuši«, která arci ve všem ostatním zase program skladatelův mnohem dokonaleji uvedla ve skutek, než kterákoliv jiná jeho zpěvohra. Avšak i mimo jeviště připravoval Smetana půdu pro svou hru slavnostní. Svými symfonickými básněmi naučil obecenstvo ponořovati se do mocného proudu moderního orkestru, sledovati základní motivy v nejrůznějších tvarech jejich a vyznati se v nejbohatší osnově zvukové, a tím ovšem způsobil, že pak i zpěvohernímu orkestru věnovalo větší pozornost, že nenáhle počalo chápati důležitost jeho pro hudbu dramatickou. Věcí nejhlavnější zdá se mi však, že Smetana tím vším dokázal, že nikterak není na scestí nějakém, že neodvrací se ani od národního umění, ani od vlastní podstaty krásna hudebního, řídí-li kroky své přímo k ideálům moderním, u nás z nejrůznějších důvodů — a namnoze i bez nich — kaceřovaným. Jinými slovy řečeno: Smetana vyvrátil předsudky,

které byly se po léta stavěly mezi něho a velkou část obecenstva, on se u ní »rehabilitoval« tak, že konečně i »Dalibor« byl mu »prominut«, a to, co kdysi takřka hravě byl si mistr získal »Branibory« svými a »Prodanou nevěstou«, nyní šťastně po druhé klopotně si — vybojoval: obecnou důvěru! Proto Libuše r. 1881 mohla býti vyslechnuta nepředpojatě, a tím vítězství její bylo vlastně již zaručeno. K tomu ovšem přistoupily jestě mnohé příznivé okolnosti zevnější: sváteční nálada prvních večerů v novém divadle, jež národ nádherně sobě zbudoval a geniální architekt v pravdě důstojným učinil nejvyšších činů a dojmů uměleckých, jakousi tajemnou mocí povznášela i umělecké stanovisko českého obecenstva, štědrá hudební, herecká a scenická příprava, které se »Libuši« dostalo měrou u nás tehdy ještě neslýchanou a nevídanou, přes nejednu svou nedokonalost dílu samotnému prokázala službu neocenitelnou, ba ani na to nesmíme zapomenouti, že včasným vydáním klavírního výtahu vydatně podporována vážná snaha těch, kteří hloub chtěli vniknouti do hudby Smetanovy. A že dojem prvních představení »Libuše« byl trvalý, ukázalo se po požáru Národního divadla: mistr náš musil zapříti původní záměr svůj a svoliti, aby se jeho slavnostní hra směla dávati též v dřevěném Novém českém divadle.[1])

* * *

Vyhlaďme na okamžik z paměti své ony šumné, leskuplné červnové dny r. 1881 i se všemi poctami

[1]) Že k tomu, co zde řečeno jest o »Libuši«, použil jsem částečně úvah, jež psány a otištěny byly svého času za čerstvých dojmů oněch památných prvních večerů v Národním divadle, laskavý čtenář zajisté nebude mi vykládati ve zlé.

Smetanovi tenkráte neb krátce před tím a zase po tom prokázanými, a vraťme se do r. 1872. Co měl mistr náš činiti? Nepříliš velký onen krok, jenž na pouti k ideálu byl od »Braniborů« vykonal k druhé vážné zpěvohře své, stal se mu osudným: »Dalibor« byl zneuznán, odmítnut. »Libuši« mohl tak, jak ji známe dnes, tedy ve slohu mnohem pokročilejším skládati jenom proto, že na brzké provedení její v běžném repertoiru nepomýšlel. Proto také zpěvohra ta pro divadlo vlastně ani neexistovala. Smetana zajisté cítil dobře, že za takových poměrů musí co možná brzo vystoupiti před obecenstvo s novou zpěvohrou repertoirní, nechce-li, aby mlčení jeho od r. 1868 křivě bylo vykládáno. Avšak mohlo-liž to býti opět dílo směru vážného? Nikoliv: Smetana nebyl mužem, jenž ze strachu před kritikou a obecenstvem byl by učinil třeba jen jediný krok zpáteční na dráze již vykonané, on tudíž novou zpěvohru vážnou nemohl skládati slohem jiným, než »Libuši«, a sloh ten v době, kdy ani »Dalibor« nenalezal milosti, ovšem byl na jevišti našem naprosto nemožným. I obrátil se proto znova ku zpěvohře komické, ve kterémžto oboru stále rostoucí populárnost »Prodané nevěsty« zdála se mu býti dobrým znamením. Že ostatně i zde vyšším ideálem a posledním cílem Smetanovým bylo hudební drama, dokázalo zřejmě stoupání následujících po »Libuši« zpěvoher komických. Arci stoupání celkem jenom nenáhlé, alespoň u porovnání s velikým pokrokem od »Dalibora« k »Libuši« — neboť jednak stal se trpkými zkušenostmi dosavadními opatrnějším, jednak zase názory jeho o zpěvohře komické ospravedlňovaly větší ústupnost naproti obecenstvu. Vždyť ještě r. 1882, tedy po »Čertově stěně«, přál si, aby

mohl českému divadlu zanechati dvě další zpěvohry: jednu komickou, v níž by »celé technické umění zpěvu panovalo« a jednu vážnou, proti níž by, jak nedlouho před tím sám podotknul, »Libuše« byla jen »pokusem a začátkem«.[1])

Východisko pro tuto novou řadu skladeb dramatických nalezl Smetana zcela přirozeně ve své »Prodané nevěstě.« Mnozí arci přáli si, aby napsal zpěvohru na vlas téhož rázu prostonárodního a téhož slohu hudebního, říkalo se tehdy přímo: druhou »Prodanou nevěstu«. Avšak jemu bylo naprosto nemožno, státi se pouhým napodobitelem vlastního díla staršího, v němž se byl skvěle osvědčil jakožto tvůrce, naopak nová zpěvohra prostonárodní byla by musila znamenati alespoň jeden krok v před — a to prozatím bylo na pováženou. V tomto smyslu tedy měli ovšem odpůrci Smetanovi svatou pravdu, když pravili, že nechce a nemůže již napsati druhou »Prodanou nevěstu« — ale to bylo právě svědectvím zdravého rozvoje a vzácné mnohostrannosti, ne však nějakého ochabování a klesání jeho tvůrčí síly. Za to mohl zcela dobře zůstati na povšechném formálním stanovisku »Prodané nevěsty«, jakmile sáhl po látce jiného druhu a rázu, která by pak ovšem i hudbě zabezpečovala novou individualní tvářnost. Tak povstaly »Dvě vdovy«, k nimž Züngel upravil dvouaktové libretto dle Malefilleovy veselohry stejného jména. Tím, že se děj na českou půdu lokalisoval překřtěním jednacích osob, nebyl mu ještě dán český ráz prostonárodní, a zcela správně jednal Smetana, když při rozhodování o slohu, jímž nové dílo psáti měl,

[1]) T. II. 147, 139.

řídil se především francouzským originálem, ne českým spracováním jeho. Víme, že hudební forma první komické opery Smetanovy podmíněna byla mluveným dialogem; měla-li se forma ta celkem zachovati i při zpěvohře druhé, musila zajisté i ta míti prosu. Arci již od r. 1870 zpívaly se v »Prodané nevěstě« prosté recitativy — ale ty byly jen náhradou za slovo mluvené, jako jí od roku 1878 jsou také ve »Dvou vdovách«. A skladatel jako Smetana mohl se sice odhodlati k takovéto náhradě, když prokomponováním dialogu neměla se státi podstatná změna s ostatní hudbou, nikdy však hned z počátku psáti prosté recitativy mezi uzavřenými čísly operními. Ostatně buďme upřimni: nynější recitativy v obou prvních komických operách mistrových věru nečiní dojem jiný, než nutného zla, jímž zabrániti se má mluvenému dialogu v ústech mnohých zpěváků operních ovšem velice choulostivému. V tom okamžiku však, ve kterém Smetana rozhodl se pro mluvený dialog, nemohlo pro něho býti ani nejmenší pochybnosti o tom, jaký směr bude míti na mysli při skládání libretta z konversační veselohry francouzské těženého: byla to konversační opera francouzská, především Auberova, jakožto nejmodernější fáse její. Na novo osvědčila se zde pružnost nadání Smetanova: on dosáhl lehké elegance a jemné pikantnosti vzorů svých, našel také pravý ton salonní konversace, aniž při tom nadobro zapříti musil sama sebe. [1]) Ta bujná svěžest, ba bezprostřední síla, která se jeví v »Prodané nevěstě«, arci schází do

[1]) »Byl to pokus — když jsem se už osvědčil v jiných genrech operního stylu — také jednou v ušlechtilém salonním slohu napsat operu« praví o »Dvou vdovách« skladatel sám. (T. II. 124.)

jisté míry »Dvěma vdovám«. Z části jen vysvětlují to zvláštní požadavky zvolené látky; mnohem větší podíl na tom má zajisté ona tichá resignace, se kterou Smetana viděl se nucena sestoupiti s idealní výše »Libuše« ke stanovisku vkusu obecného a ucházeti se takořka o jeho přízeň. Že konversační sceny »Dvou vdov« nemohly býti zbarveny tonem prostonárodním, rozumí se samo sebou při mistrových názorech o poměru mezi látkou zpěvohry a jejím rouchem hudebním; ba ani Mumlal, jenž ovšem z rámce salonního vystupuje, nemohl býti druhým Kecalem. Živel prostonárodní hlásí se za to ku svému plnému právu ve sborech a v hudbě taneční. Zdá se ovšem, že sbory a tanec vůbec byly ústupkem obecenstvu učiněným t. j. přídavkem ke čtyrem solistům, jimž by jinak partitura se byla obmezovala; že Smetana podobné »dekorativní« sbory rád nekomponoval, nejednou sám vyslovil. Netřeba zajisté dokládati, že ostatní místa rázu prostonárodního, jež nyní shledáváme ve »Dvou vdovách« dostala se tam teprve pozdějším přepracováním.

* * *

Když »Dvě vdovy« objevily se v repertoiru, právě nejurputnější boje dělily hudebnictvo i obecenstvo české na dva tábory. Přece však premièra zpěvohry té, dne 27. března 1874, byla čestným večerem Smetanovým v každém smyslu toho slova. I když odrazíme, co asi ve skvělých ovacích tehdejších svědčilo vlastně mistrově osobě, zbývá ještě značný dozajista úspěch díla samotného. Hlasy kritiky arci nebyly svorny: Na jedné straně plně oceňovaly se krásy nové partitury a dle pravdy konstatováno s důrazem, že vzorem

skladatelovým byla zde především francouzská zpěvohra konversační; na druhé zase zmenšován nepopíratelný úspěch hlavně tím, že dle starého zvyku Smetanovi vytýkán opět Wagnerianismus a plynoucí prý z něho nedostatek rázu národního, kterýžto poslední ovšem se zvláštní pochvalou uznáván při sborech a hudbě balletní. O tom, jakým právem v salonní konversaci hudební pohřešována prostonárodní dikce Jeníka a Mařenky z »Prodané nevěsty«, netřeba mi bohdá ztráceti slov. Jen tolik sluší podotknouti, že mistr i v této věci osvědčil ústupnost nejkrajnější. Když totiž r. 1877 — také na naléhání některých přátel, jimž vadila mluvená prosa — jal se přepracovávati »Dvě vdovy«, živlu prostonárodnímu vykázal širší poněkud pole; ovšem že nezneužíval ho na místě nepravém, nýbrž přidal dvě nové episodní postavy z lidu, Toníka a Lidunku, jejichž zpěvy ovšem mohly býti dosti příbuzny zvukům »Prodané nevěsty«, poněvadž, jak víme, děj francouzské veselohry byl lokalisován.

Co však se týká onoho Wagnerianismu »Dvou vdov«, které dokonce i nazvány operou složenou »pro orkestr s průvodem zpěvu«, v níž prý »požadavkům ušlechtilé formy vyhověno namnoze velmi málo«, vzdávám se veškerých výkladů vlastních a raději propůjčuji slova německému kritikovi L. Meinardovi, jenž o díle tom po jeho provozování na městském divadle hamburském dne 28. prosince 1881 pravil mezi jiným: »Především sluší podotknouti, že (Smetana) ve svém pojímání opery a zákonů její krásy nedal se másti žádnými vlivy oněch přeměn, jež tento hudební zjev divadelní v naší době musil prodělati. Smetanovy »Dvě vdovy« formou i podstatou svou jeví se býti skutečnou,

rozšafnou operou, a to operou, která zase jednou obsahuje »úlohy«, operou s hudebními kusy vesměs trefně stylisovanými, krásně utvořenými, jako: ariemi, duetty, tercetty, kvartetty, sbory a alespoň některými většími ensembly.« To psal muž, jenž směru Wagnerovu nikterak nepřeje, a jenž by na díle opravdu wagnerovském sotva byl tak upřímně vynášel jeho dokonalost formální právě se stanoviska operního. A jiný německý posuzovatel, L. Hartmann, takto karakterisuje »Dvě vdovy«: »Překrásné dílo to vřaditi dlužno mezi Halévy-ho »Blesk« a Auberovo »Černé domino«, s některými vlivy Schumannovými a Wagnerovými, co celek jest však přece docela samostatné . . .«

* * *

Úspěch »Dvou vdov« dodal mistrovi odvahy k novému kroku na dráze zpěvoherní. Ale mezi onen úspěch a skutečné vykonání tohoto kroku spadá známá katastrofa: po trapné nemoci nervové zbaven Smetana v říjnu r. 1874 na vždy sluchu. Že ohluchnutí to nemělo pražádný přímý vliv na hudební tvoření jeho, netřeba zde dokazovati. Každý ví, že byl již chorým, když psal symfonickou báseň »Vyšehrad« a že ostatní čísla cyklu »Vlasť« dokončil po ztrátě sluchu, jakož i že na to pak následovaly kvartetto »Z mého života«, »Hubička«, »Tajemství«, »Čertova stěna«, nehledě ani ke skladbám menším. I porovnejme třeba jen »Prodanou nevěstu« s »Hubičkou«; nalezneme v této sebe menší stopu nedostatku sluchu? Fantasie hudební zůstala neporušena ve svém bohatství a ve své ušlechtilosti, a jelikož následkem neduhu svého musil se mistr

vzdáti místa kapelnického, stala se právě první léta po jeho ohluchnutí nejplodnějším obdobím jeho skladatelské činnosti. Z počátku psal ovšem jenom skladby instrumentální »ponechávaje sobě všechno tvoření v oboru vokálním, kde slyšené slovo s tonem snoubené skladateli valně práce usnadňuje, až na dobu opětného uzdravení«, jak poučuje nás zpráva pocházející z kruhu Smetanovi blízkých.[1]) Když pak bylo patrno, že choroba tak brzy neustoupí, vrátil se asi v srpnu 1875 k svým plánům zpěvoherním a zabýval se nějaký čas skizzováním zpěvohry »Sebastian a Viola«, k níž mu dle Shakespeara byla upravila text Eliška Krásnohorská. Avšak dílo to, ačkoliv Smetanovi bylo tak sympathické, že vždy velmi rád o něm se rozhovoříval, brzy ustoupiti musilo podniku jinému, a zdá se, že mistr znova o něm pracovati začal až zase v poslední nejsmutnější době života svého, více než rok po »Čertově stěně« — kdy bylo již pozdě!

Oním novým podnikem, jenž dle všeho Smetanu již při práci vábil touže neodolatelnou mocí, kterou později hotový výsledek práce té osvědčoval i na obecenstvo, byla »Hubička«. Je známo, že libretto dle povídky Karoliny Světlé napsala opět El. Krásnohorská, jejížto verše, zajisté nepoměrně lepší každým směrem nežli verše ostatních librettistů tehdejších — hned při »Sebastianu a Viole« tou měrou se zalíbily mistrovi našemu, že od té doby výhradně komponoval na texty její. »Hubičkou« navrátil se Smetana k onomu druhu látek, kterému při »Dvou vdovách« se byl vyhnul, totiž k látkám ze života prostonárodního, do něhož kdysi rukou tak nad míru šťastnou sáhnul librettista

[1]) Dalibor, 1875, 273.

»Prodané nevěsty«. Ale napsati druhou »Prodanou nevěstu« opět nebylo, nemohlo býti úmyslem skladatelovým. Již libretto mělo sice některé stránky zabezpečující i hudbě podněty docela nové: míním onu poesii národních obyčejů a pověr, jež »Hubičce« dodává zvláštní nálady v naší zpěvoherní literatuře tenkrát jenom Blodkovým »V studni« zastoupené a pak romantický přídech episody podloudnické. Pocítiv na dvou svých zpěvohrách svízele, jež s sebou přináší mluvený dialog, rozhodl se prokomponovati text celý, a jelikož u něho arci nebylo ani pomýšlení na takové prosté recitativy, jaké dodatečně uložil mezi uzavřená čísla »Prodané nevěsty« a později též »Dvou vdov«, nemohlo prokomponování celého textu snášeti se s formálním stanoviskem těchto dvou zpěvoher. Vždyť umělecké názory Smetanovy vedly zcela přirozeně k této určité alternativě: buď mluvený dialog a jím podmíněné staré formy opery, anebo dialog zpívaný vedoucí nenáhlým sice postupem, ale pevným krokem k hudebnímu dramatu. A tuto cestu, po níž v oboru vážném kráčel od počátku, v oboru komickém nastoupil svou »Hubičkou«.

Toť pravý význam rozkošně svěžího díla, jež dne 7. listopadu 1876 uvedeno na české jeviště s úspěchem zastiňujícím vše, co dosud zapsáno bylo v letopisech české zpěvohry. Během ne zcela jednoho roku provedla se novinka ta sedmnáctkrát a od té doby zůstala hrou repertoirní, jež co do populárnosti ustupovala toliko »Prodané nevěstě«. Premièra »Hubičky« padá ostatně do doby jinak velmi neutěšené. Tenkráte i samo umění dramatické bylo míčem vášní politických a z důvodů strannických žádáno, a to ne bez výsledku, na dobré polovici českého obecenstva, aby do českého

divadla ani nevkročilo.[1]) Nevím, zdali politická kázeň polovice té i v tomto případě, vůči hudbě Smetanově, odolala lásce k českému umění; ale tolik je jisto, že alespoň jedna stránka rozbrojů těch měla účinek dobrý. Povinné ignorování »Hubičky« se strany nemalé části kritiky, Smetanovi nepříznivé totiž, zabránilo všemu matení laického soudu lichými předsudky proti mistrovi a jeho směru; »Hubička« neúčinkovala tudíž na posluchače proti ní předpojaté, nýbrž naopak s plnou důvěrou k ní přistupující a právě proto dojem byl bezprostřední, hluboký a trvalý. »Dvě vdovy« u jisté části obecenstva dlouho ještě trpěly hesly svého času nerozvážně do veřejnosti hozenými, kdežto »Hubička« neporozumění a zneuznání takovému ušla, ačkoliv objektivní posuzovatel musí si říci, že kaceřovaným ideálům Smetanovým je bližší než ony.

* * *

O otázkách zásadních, zejména o rozdílu mezi stanoviskem operistickým a dramatickým a jeho důsledcích formálních, jakož i o Smetanově opatrné methodě získati si obecenstvo jistými ústupky a povznášeti pak jeho vkus jednak nenáhlým obmezováním ústupků těch, jednak positivním přibližováním se k hudebnímu dramatu, promluveno již, pokud stačilo místo, u příležitosti »Braniborů« a »Dalibora«. Netřeba tudíž opakovati to vzhledem ke třem posledním zvěvohrám Smetanovým. A opakovati musilo by se jinak lecos; neboť — možno-li vůbec odvážiti se

[1]) Když totiž od velkonoc 1876 bylo divadlo zase v rukou Mladočechů za ředitele Wirsinga, Staročeši nejen že přestali choditi do divadla, ale do žurnálů svých ani zpráv divadelních nepřijímali.

podobných parallel při skladbách mistra tohoto — slohovému stanovisku asi oněch právě jmenovaných dvou děl vážných odpovídají celkem »Hubička« a »Tajemství« a »Čertova stěna«. Arci nesmíme při tom zapomínati, předně že Smetana sám naproti zpěvohře komické nebyl tak přísný, jako naproti vážné — právě v »Hubičce« našla i koloratura své místo, jako samo sebou se rozumí, vždy skrovné a vhodné, ovšem přímo ve službách hudební karakteristiky, nikoli pouhého virtuosství — za druhé pak, že lyrická povaha komických textů jím komponovaných, a to především opět »Hubičky«, měla rozhodný vliv na formální stránku partitury.

Co do rázu prostonárodního dlužno pozorovati, jak zrovna tato zpěvohra podává opětný důkaz, že ráz ten ani při ději ze života vesnického lidu čerpaném nelpí toliko na uzavřených v sobě číslech lyrických, nýbrž stejně jeviti se může i v plném proudu dramatického dialogu, kde ovšem zpěvu samotnému nesvědčilo by napodobení formy písní prostonárodních, kde tedy záleží hlavně na thematickém spracování myšlenek pravým duchem oživených, i v průvodu orkestrálním. Že užívání motivů příznačných tomu spíše napomahá, než-li překáží, víme; v »Hubičce« užil jich Smetana ovšem mnohem vydatněji, než-li v »Prodané nevěstě«, ač ne ještě tak, jako v »Tajemství«. Zajímavým příkladem mistrova jemného citu pro hudební výraz povahy lidu českého jest následující vlastní přiznání jeho: Vendulka v prvním jednání u kolébky zpívá nejprve skutečnou píseň prostonárodní, pak začíná »jinou«; Smetana druhou touto ukolébavkou chtěl naproti zpěvu lidu postaviti svůj vlastní vynález, tedy zpěv umělý, nebylo tudíž pů-

vodně jeho úmyslem konkurrovati přímo s nápěvem prvním, ale snaha po karakteristice vedla prý ho zcela bezděčně, ba proti vůli k tomu, že složil píseň, která nejenom nekontrastuje s předešlou, nýbrž celou povahou svou tak dokonale s ní se shoduje, jakoby také ona byla vypůjčena z úst lidu. Je to snad jediný případ, kde Smetana, abych užil oblíbeného slova jeho, píseň prostonárodní »padělal«. Jak populární se stala právě tato roztomilá ukolébavka, ví každý.

Konečně ještě k jedné stránce »Hubičky« chci obrátiti zřetel čtenářův. Deklamace její znamená totiž patrný pokrok od »Dvou vdov«, v nichž zjevné, třeba i dosti citelné chyby proti českému přízvuku nejsou příliš vzácné, ačkoliv přece zase nepoměrně vzácnější, než v »Prodané nevěstě«. A tato veliká přednost »Hubičky« uvítána byla hned při jejím objevení se na jevišti s radostí nelíčenou ode všech, kdož přáli si, aby slovu českému i v této věci neodpíralo se, co mu právem přísluší. Smetana zde nejlépe odpověděl na tradicionelní předsudky, o nichž byla již řeč, a jež kdysi sám byl sdílel. Jak sobě vysvětliti máme zvláštní ten úkaz, že »Libuše« dokončená roku 1872 o tolik lépe deklamuje, než-li »Dvě vdovy«, nechci rozhodovati; možná, že tím opět byla vinna několikrát již zmíněna menší přísnost skladatelova naproti zpěvohře komické, možná však také, že během devítiletí, jež uplynulo mezi složením a provozováním »Libuše« a sice po roku 1874 Smetana deklamaci její opravil.[1]) Každým spůsobem onen pokrok od »Dvou vdov«

---

[1]) Tomu skutečně nasvědčaje obsah listu, jejž Smetana v květnu 1882 psal svému příteli Srbovi-Debrnovu o korrekturách deklamace v »Libuši« dokonce i po vydání klavírního výtahu. Viz T. II. 132, 133.

k »Hubičce« učiněný dokonale vyvrátil mistrovu někdejší obavu, že hluchota, jež nedovedla zastaviti proud jeho fantasie v oboru instrumentalním, mohla by mu překážeti na poli vokalním: zdeť právě to, co na slově jest slyšitelného, došlo platnosti.

* * *

Podrobný rozbor »Tajemství« byl by zajisté podniknutím nejenom zajímavým a poučným vůbec, nýbrž i vděčným a prospěšným ze zvláštních důvodů praktických. Zde však, maje na zřeteli zcela určitý program těchto statí, musím se uskrovniti několika poznámkami. Mezi »Hubičkou« a »Tajemstvím« jest asi poměr podobný, jako mezi »Brannibory« a »Daliborem«. Kruhům laickým zde i tam zdál se rozdíl slohový býti větším, nežli skutečně jest, a přece zase to, co opravdu znamená pokrok, namnoze se zneuznávalo. Ostatně budiž zde konstatováno, že úspěch »Tajemství«, provozovaného poprvé dne 18. září roku 1878 v Novém českém divadle, byl rozhodný. Rozhárané kdysi poměry divadelní tak dalece byly urovnány, že přítomno bylo obecenstvo celé, ne pouze jedna strana jeho, a že více než při obou předešlých premiérách dojem »Tajemství« a soud o něm byl věcný. Za okolností takových zajisté váží mnoho, že novinka ta během několika málo neděl dávala se desetkrát. Důvěra k mistrovi patrně byla zase obecná. Alespoň o tom, co zde onde bylo ještě nepřístupného, mluveno s největší šetrností, a na místě prostého odmítání říkalo se, že dlužno hudbu takovou častěji slýchati a přivykati si na ni; jinak docela nepředpojatě a beze všech skrupulí vnímány a oceňovány byly četné krásy

»Tajemství« i širším kruhům posluchačstva přístupné. Věci měly se slovem tak, že pisatel těchto řádek mohl na jaře roku 1879 napsati: »Neváhám také předpovídati nejncvějšímu dílu Smetanovu podobnou budoucnost, jaké se dočkala jeho »Prodaná nevěsta«. Tato zpěvohra, nyní tak populární ve všech svých částech, zalíbila se z počátku toliko několika skvělými »jednotlivostmi«, jako celek oceňovalo ji obecenstvo teprve později, když ji lépe seznalo. S »Tajemstvím« nebude to jinak a nemůže býti: Dosud vniklo širší obecenstvo také jen do jednotlivých zevnějších krás, hlubší význam Smetanovy skladby teprve nenáhle mu bude přicházeti k plnému vědomí.«[1]) Pohříchu r. 1887 nejsme na cestě té o mnoho dále než před devíti lety! Po oněch desíti představeních, jež rychle po sobě následovala na konci divadelního roku 1878, nestalo se sice »Tajemství« stálou zpěvohrou repertoirní a kassovní, ale přece neztratilo ji obecenstvo s očí; dávala se alespoň každý rok jednou, obyčejně třikrát i čtyřikrát — až do otevření Národního divadla, v němž během prvních čtyř let (1883—1887) objevila se na repertoiru pouze jedinkráte: byla to oslava památky Smetanovy dne 12. května 1885, zároveň tušîm pětadvacáté představení této zpěvohry.

* * *

U porovnání s »Hubičkou« je v »Tajemství« živel hudební právě tak, jako ruch dramatický stupňován k větší rozmanitosti, rázovitosti a plastičnosti, a tím i účinnost celku k větší říznosti. Jelikož librettem stal se pokus, poskytnouti prostým příběhům milostným

---

[1]) Osvěta, 1879, I. 495.

jakéhosi romantického pozadí, a mimo to společnost v ději súčastněná je pestřejší a poněkud i jiná, nežli ve starších prostonárodních zpěvohrách Smetanových, byla již s této strany připravena nová do jisté míry tvářnost hudebního roucha »Tajemství«. Avšak skladatel sám dospěl touto partiturou k vrcholu svého tvoření v oboru komickém, asi tak, jako »Libuší« v oboru vážném. To ovšem nikterak neodporuje jinému porovnání shora učiněnému. Zde míním toliko relativní postavení »Tajemství« naproti ostatním zpěvohrám komickým; neboť tolik je jisto, že nad »Tajemství« Smetana »Čertovou stěnou« se již nepovznesl, Jinými slovy: ve vážné zpěvohře počal stoupati na vyšším bodu a stoupal rychleji, ve zpěvohře komické stoupání začínalo níže a bylo volnější. Proto vrcholem jsou sice jednak třetí vážná zpěvohra, jednak čtvrtá komická, ale »Libuší« dostali jsme se přece o něco blíže k hudebnímu dramatu než »Tajemstvím«. S tohoto povšechného hlediska sluší tedy posléze jmenovanou zpěvohru jakožto celek řaditi asi k »Daliboru«; první jednání samo o sobě lze však stavěti ještě výš, na stupeň »Libuše«. V prvním jednání tom, jež také znamená nejzdařilejší čin librettistický Elišky Krásnohorské, předvádí se nám živý, sytý obraz života venkovského, bohatý na rozmanité rysy, vážné i komické, jimž Smetana propůjčil vždy nejtrefnějšího výrazu, z jejichž kontrastů těžil rukou opravdu mistrovskou, kterážto přese všechnu poskytnutou pestrost dovedla zachovati dokonalou uměleckou jednotu stavby a stupňovati veliký dojem spůsobem nejúčinnějším. Vzpomeňme si na píseň mlatců, na výčitky Bonifácovy, na oslovení mistra zednického — zároveň se Skřivánkem patří tato postava mezi nejlepší komické figury

Smetanovy — na zpěvy písničkářovy a následující po nich ensemble, jehož hluk zase vystřídá výjev milostný, pak na svěřování tajemství, provázené na konci opět milostným dvojzpěvem, tak že jednání uzavírá nadmíru působivý, opravdu poetický kontrast něžných citů lásky a drastických dojmů humoristických; jaká to bohatost myšlének a forem — a přece v hudbě té nic nenalézáme strojeného a nuceného, všechno plyne zcela hladce a přirozeně. To, co nám podává první akt, arci dalším průběhem zpěvohry nemůže se již stupňovati; libretto neposkytuje k tomu příležitosti. Přece však i v druhém a třetím dějství nalézáme hojnost míst, zejména lyrických, v nichž Smetanu spatřujeme na výši jeho tvoření; stačí poukázati k překrásnému dvojzpěvu Blaženky a Víta na Bezdězu a k Blaženčině písni na začátku posledního jednání.

Tím, že v »Tajemství« je hudební výraz mnohem více do podrobnosti pracován, nežli v předešlých komických zpěvohrách mistrových, nikterak nerozdrobila se partitura; naopak hudební proud nejenom že zachoval nepřetržitost »Hubičky«, nýbrž dospěl k větší ještě jednotě thematické pomocí motivů příznačných, z nichž Smetana zde těžil s podobnou asi důsledností, jako při »Daliboru«. Základem jsou dle vlastního dosvědčení mistrova »motiv tajemství a motiv Kalinův«, z kterých takořka celá stavba opery zbudována jest, a z kterých se jiné vedlejší motivy vyvinuly, ač též samostatně jednotlivé zpěvy se objevují, zvláště písně v národním slohu atd. Ale i uvedené dva motivy v melodickém spádu svém jeví značnou příbuznost.

Zvýšená výraznost tohoto díla Smetanova spočívá ovšem z valné části na plastičnosti jednotlivých myšlének hudebních a pak na polyfonním orkestralním

průvodu se zvláštní péčí pracovaném; ale nemalé účastenství má v něm i deklamace. Ta v »Tajemství« vykazuje dokonce i jakýsi pokrok naproti »Libuši« a »Hubičce«: nejen slovo je deklamováno s přizvukem bezúhonným, ale také celá fráse podává se zde s pravým důrazem, vycítěným namnoze se zdarem dvojnásobně překvapujícím u skladatele od několika let již hluchého — arci skladatele to, jenž s velikým interessem sledoval kdysi i činohru naši, a zvláště herecké výkony v ní.

* * *

Osud nejsmutnější — to jest pro osobu skladatelovu nejsmutnější — měla bez odporu poslední zpěvohra Smetanova »Čertova stěna«. Dávala se poprvé dne 29. října 1882 v Novém českém divadle. Přijata byla poměrně chladně. Jen jedna část posluchačů ocenila hudbu; druhá, a to mnohem větší, buď více pozornosti než hudbě věnovala librettu, jemuž vytýkala všeliké nedostatky, a scenickému provedení, jímž právem byla pohoršena, anebo dokonce veškerý nepříznivý dojem celkový psala na účet skladatelův. Účastenství obecenstva při reprisách ochabovalo, a po pěti představeních partitura »Čertovy stěny« položena ad akta zcela tak, jako by běželo o zpěvohru nadobro propadlou. To věděl Smetana a hluboko v srdci svém to cítil jako veliké pokoření. Arci také již »Dalibor« setkal se kdysi s neúspěchem; avšak mistr tenkráte skálopevně přesvědčen byl o svém právu a s nezvratnou důvěrou očekával zadostučinění od budoucnosti. Než při »Čertově stěně« situace byla naskrz jiná. Patrná a oprávněná roztrpčenost Smetanova pro onen nedo-

statek šetrnosti a piety k jeho uměleckému významu, který — nelze toho upříti — ukazoval se i v hledišti i na jevišti, ustoupila zajisté do řady druhé; neboť neskonale více tísnila Smetanu trapná nejistota, zdali nejnovější dílo jeho není přece jenom příznakem ubývání sil duševních, jehož se hrozil již od doby svého ohluchnutí. »Tak jsem tedy už tuze starý, už tedy nemám nic psát, už ode mne nic nechtějí!« řekl prý sám k sobě, se slzami v očích,[1]) když představení benefiční nenaplnilo ani divadlo, a jemu, jakožto beneficiantovi po prvním jednání nepodáno ani věnce, ani kytice, nejmenších to zevnějších znamení uznání, jimiž jindy obecenstvo české věru neskrblí. Tato perspektiva do budoucnosti byla nejtěžší ranou pro umělce, který ještě před čtyřmi lety stkvěl se v plné, ničím neztenčované síle tvůrčí. Nyní, když uzavřen jest běh života mistrova, tak že můžeme ovšem prohlédnouti všechno to, co stvořil a — tušiti alespoň, co trpěl, nyní podaří se nám snad uvésti soudy kdysi o »Čertové stěně« pronášené na pravou míru.

Řekněme to zcela otevřeně: je pravda, že nedostatek sluchu zanechal v partituře této jednu zjevnou stopu, snahu totiž, vyhnouti se všemu nepřirozenému a nucenému, co by snad oslabená pamět hudební mohla míti v zápětí. Ale musíme ihned k tomu dodati, že snaha ta jeví se v jakési úzkostlivé prostotě a zdrženlivé průhlednosti hlavně jenom na jedné stránce skladby Smetanovy, totiž na instrumentaci, ačkoliv ani na té naveskrz. Již pohled na partituru poskytuje naproti jiným dílům mistrovým zvláštnost neobvyklou: vedle míst, v nichž rozloženy jsou úplně ty vítězné

[1]) Z. 46.

šiky Smetanova orkestru, nalézáme četná místa jiná, v nichž do boje se vysílá pouze sbor smyčcový podporovaný jen velmi skoupě nástroji foukacími, ba namnoze i docela beze vší takové podpory. Patrně nedůvěřoval již svým představám o úhrnné síle zvuku orkestrového, a raději co možná se uskrovnil, nežli by se byl upřílišil; neboť jakkoliv právě on mistrně uměl vládnouti i nejmohutnějšími effekty symfonickými, přece vždy býval nesmiřitelným nepřítelem všeho hudebního lomozu zbytečného a nemístného. Jaký div tedy, že v »Čertově stěně« dosti často pohřešujeme oné plnosti a zvučnosti orkestru, které přivykli jsme všemi předcházejícími skladbami Smetanovými? U mnohého jiného skladatele bychom si toho snad ani valně nevšímali — zde pozorujeme to tím spíše, jelikož mistr náš také v této zpěvohře průvodu orkestrálnímu přikázal úlohu velmi důležitou. Ale s důrazem opakuji: tak nevypadá celá partitura »Čertovy stěny«, tak nezní celá zpěvohra. Naopak jsou v ní zase místa, na nichž vrací se nám orkestr Smetanův v plné svěžesti, s celou svou jemností i mohutností. Jen jeden příklad postačí; rozkošné pastorale, s nímž ve čtvrté scéně posledního jednání vystupuje Rarach, patří ke skvostům umění mistrova i se stránky zvukové.

Jest pochopitelno, že ohluchnutí samo o sobě nezmenšilo vědění Smetanovo a jeho obratnost technickou. Harmonicky i kontrapunkticky nic nezadává »Čertova stěna« jiným jeho skladbám, ba pro Raracha zvolil si příznačný motiv — sledy zvětšených trojzvuků — jenž spíše mohl by svědčiti o sebevědomé jistotě skladatelově, než-li o nějaké nesmělosti, a v trojzpěvu Voka, Beneše a Raracha v druhém jednání žertovně zahrál si s kontrapunktickým slohem staré

hudby církevní. Co do povšechného stanoviska dramatického stojí poslední zpěvohra Smetanova asi tam, kde nalezli jsme »Tajemství« — arci libretto »Čertovy stěny« nikde neposkytlo tak vděčný podklad širší stavby hudební, jaký dán byl prvním jednáním zpěvohry předcházející. I v tom ostatně zůstal skladatel věren svému směru, že dovedl novému dílu svému dodati opět nové tvářnosti dle požadavků zvolené látky. Již titul zněl »komicko-romantická opera« a skutečně v hudbě Smetanově romantika hlavně dvojím živlem účinně je zastoupena: jednak rytířským, jednak diabolickým. Zejmena Raracha zajisté sluší počítati mezi nejšťastnější inspirace mistrovy; vyhnulť se veškeré nebezpečné konkurrenci, zůstal docela svým a tím zároveň i českým, a vytvořil postavu ve zpěvoherní literatuře naší dosud jedinou — ovšem také k umělci výkonnému s nevšedními nároky přistupující. A co prosté komiky se týká, věru hradní Michálek důstojně se staví vedle Kecala, zedníka a Skřivánka, předvádí nám opět nový typus čistě Smetanovský.

O podrobnostech dále šířiti se nebudu. Komu v paměti utkvěly třeba jen první sceny druhého jednání nebo některá jiná místa vynikající, jichž shora jsem se již dotknul a k nimž zde řadím i Vokův zpěv na konci prvního aktu — jediný to úryvek do našich koncertních programů přijatý — ten za chladné rozvahy musí sobě říci, že naprosto je nemožno, aby »Čertova stěna« byla navždy zmizela z českého repertoiru. Právě proto, že bez obalu dotknul jsem se jedné její slabé stránky, pro kterou ovšem nelze mluviti již o naprostém a všestranném pokroku po »Tajemství«, smím snad dodati, že navzdor stránce té je

poslední Smetanova partitura dílem, jež by žádnému z našich skladatelů nesloužila k necti, na něž by každý mohl býti hrdým; tolik je v ní hudebních krás, tolik poesie a humoru. I jsem nezvratně přesvědčen, že budoucnost dá mi za pravdu, že pro »Čertovu stěnu« přijde »čas poznání« právě tak, jako přišel již pro »Dalibora«.[1]) Arci bude pak zapotřebí, věnovati zpěvohře této péči a snahu — a sice čistě uměleckou péči a snahu — dvojnásobnou; neboť nároky zejmena na úpravu scenickou a na výkony herecké věru nejsou malé. Zdá se mi, že naproti »Čertově stěně« povinnost Národního divadla, přičiniti se totiž o její rehabilitaci provedením ve všem důstojným, s mravního stanoviska je dokonce mnohem větší, než naproti kterémukoliv jinému dílu Smetanovu; neboť předně nikdy neměly nedostatky představení divadelního tak veliký podíl na neúspěchu, jako právě v tomto případě, a za druhé žádným jiným neúspěchem neublížilo se velkému mistrovi našemu tou měrou a za okolností tak nevýslovně smutných, jako neúspěchem jeho posledního velkého výtvoru hudebního! — —

* * *

A nyní hleďme nazpět. Během šestnácti let objevilo se na českém jevišti osm zpěvoher Smetanových — zajisté počet již sám o sobě velmi značný, uvážíme-li také mistrovu činnost v oboru instrumentálním a jeho osmileté kapelnictví při divadle. Avšak zpěvohry ty jsou nejen bez výjimky života schopny, nýbrž sluší je nazvati přímo nejskvělejšími ozdobami našeho re-

---

[1]) Srovnej s tím předešlou stať »Umělec a obecenstvo«, str. 348—350.

pertoiru; některé z nich otvíraly nové dráhy, staly se východištěm nových směrů i pro skladatele jiné, tak že v dějinách umění českého navždy budou míti význam epochalní. Viděli jsme, že Smetana při všem, cokoliv konal, na mysli měl cíle nejidealnější, k jejichžto vyšinám sám neunavně stoupaje povznášeti chtěl i české obecenstvo; sestupoval-li někdy k němu, dělo se to jen proto, aby lépe mu mohl býti nápomocen při dalším stoupání. Přece však na dráze své nejednou setkal se s neuznáním, s neúspěchem; i mohl by tudíž někdo říci, že stalo se tak snad jenom proto, poněvadž ústupky obecnému vkusu činěné nebyly dosti značné. Toť pouhý klam. Mějme před očima jen »Dvě vdovy«; naproti obecenstvu osvědčil právě touto zpěvohrou největší povolnost, a přes to neušly nesmyslné výtce domnělého Wagnerianismu, přes to dosud nezapustily kořeny své do půdy repertoirní tak hluboko na př. jak »Libuše« a nyní již i »Dalibor«, tedy díla slohu nepoměrně pokročilejšího. A právě vzhledem k těmto »Dvěma vdovám« pronesla se cizina již r. 1881, že Smetanovi přiřknouti sluší »všechnu čest velkého umělce hudebního«, že stojí »na rovni s mistry nejlepšími«, že »krajané jeho právem mohou ho nazvati českým Beethovenem« atd.

Buďme jenom docela upřímní; i kdyby se byl mistr náš odhodlal k ústupkům ještě mnohem větším, nebyl by se domohl úspěchů valně lepších, dokud by se nebyl na dobro zapřel sám, dokud by se nebyl vzdal smělé myšlenky, povznášeti hudební vkus národa českého k idealům moderním. Směl-liž někdo to žádati na Smetanovi? Ba naopak spíše bychom mohli tvrditi, že osud děl jeho dramatických nebýval by o nic horší, kdyby ústupků oněch bylo méně. »Da-

libor« svého času byl zneuznán tak, že by se mu bylo věru nic smutnějšího nepřihodilo, kdyby byl psán slohem »Libuše«, a čtvrtou zpěvohru nebyl by potkal los nepříznivější, kdyby nebyly jí »Dvě vdovy« nýbrž »Tajemství«. Tím ovšem nechci vysloviti žádnou výtku, žádnou obžalobu. Vždyť Smetana nic jiného na mysli neměl, než »pracovati pro svůj národ« a přinášeti mu oběti, z nichž největší snad jest ona uzda, kterou moudrost jeho vnutila smělému vzletu genia, aby — k tomu přiznával se rád — v čas postaráno bylo o důstojný repertoir zpěvoherní pro budoucí Národní divadlo, skladatelům pak mladším aby poskytnuty byly zároveň poučné příklady umění čistého, ušlechtilého; nad všechen kupčící eklekticismus povzneseného. Nebyla to osobní ješitnost, která Smetanu vedla obecenstvu vstříc, nýbrž nezištná láska k české hudbě a opravdivá péče o její zdar, především pak láska k Národnímu divadlu, s jehož dějinami nerozlučně sdruženo bude na věky jméno jeho.

Pravil jsem, že Smetana svými zpěvohrami chtěl také dorostu skladatelskému zanechati poučné příklady. Víme, jak mistr náš nenáviděl všechno »padělávání« v tvoření uměleckém, víme tedy, že nemohl sobě ani přáti, aby díla jeho považována za vzory, jež možno nebo dokonce nutno bylo by věrně, neřku-li otrocky nápodobiti. On sám tolikeré boje podstoupil a tolikeré příkoří snášel jen proto, že nechtěl svou »Prodanou nevéstu« snížiti na šablonu, ani za cenu nejskvělejších úspěchů nepochybných. Pravému duchu Smetanovu dozajista rovněž tak by se příčilo, kdyby někdo z lásky k jeho dílům sice, ale bez porozumění jeho názorů uměleckých prohlašoval souhrn mistrových zpěvoher za vzor ve smyslu takovém, že by

jimi dramatické hudbě české byly jednou pro vždy vykázány pevné nepřekročitelné meze, jež bránily by všemu rozšiřování poetického obzoru našeho, všemu rozvíjení se hudebního slohu dramatického směry novými a opět novými, jež bránily by slovem všemu dalšímu přibližování se právě k těm vznešeným ideálům, k nimž po trnité dráze života svého zajisté neunavně kráčel mistr náš, o nichž však žádný smrtelník nemůže říci, že by je byl s výšin nebeských strhl na půdu pozemskou. Ne proto, aby umění české spoutal a v mnohoslibném jeho rozvoji zastavil, nýbrž aby po smrti ještě byl vůdcem jeho k volnosti a pokroku, žil, tvořil, trpěl Bedřich Smetana!

(Premie Umělecké besedy na r. 1888, str. 151—186.)

XIII.

ZEVNĚJŠÍ ÚSPĚCHY ZPĚVOHER SMETANOVÝCH.

Statistika a umění — snad dokonce cifry a tabulky mají odpovídati na otázky umělecké? Rozpor není tak veliký, jaký zdá se snad býti na první pohled. Velmi často v rozpravách o věcech uměleckých užívá se nejrozmanitějších kvantitativních výrazů a porovnání, mluví se o tom, které umělecké dílo mělo větší, které menší úspěch, které bylo kdysi zanedbáváno nebo i na čas zapomenuto; proč nemohli bychom tam, kde alespoň zevnější úspěch dá se přesně stanoviti ciframi, a tudíž i bez pouhých subjektivních odhadů podrobným počtem porovnávati, užiti statistiky, jejíž doklady teprve každému tvrzení takovému dodávají určitosti, jasnosti a váhy? Počet představení divadelních zajisté jest měřítkem oprávněným, chceme-li ukázati, jaký zevnější úspěch dílo dramatické skutečně mělo — čímž arci nikterak není rozhodnuto o jeho vlastní umělecké účinnosti, o úspěchu, který by míti mohlo a míti mělo. Ale nejen že přihlížíme-li k cifrám a zejmena ku grafickému znázornění jejich, bezpečněji poznáváme, co jsme již jaksi taksi věděli, nebo alespoň tušili, a že to i srozumitelněji můžeme sděliti: mnohdy přicházíme tím i na stopy nových

pozorování, ba přímo k novým výsledkům, jimiž se běžné mylné názory opravují.

Prohlížejme pozorně následující tabulku, v níž sestaveny jsou číslice ukazující, kolikrát která zpěvohra Smetanova provedena byla na jevištích král. zemského divadla českého v každém roce divadelním, od r. 1866 totiž, v němž Smetana poprvé vystoupil jako skladatel dramatický, až do prvního cyklu Smetanova v září 1893, počítaje v to arci i představení cyklu samotného:[1])

Především bije do očí, že Smetana každý rok bez výjimky byl zastoupen v repertoiru — jest však také jediným skladatelem českým, o němž to lze říci: A jedinou českou zpěvohrou, která žádný rok nescházela v repertoiru, třeba jen 3krát nebo 4krát se dávala, jest »Prodaná nevěsta«; ba po dva roky, 1872 a 1873, mimo ni jiné dílo Smetanovo se neprovozovalo.

Jen první čtyry roky, kdy »Braniboři«, »Prodaná nevěsta« a »Dalibor« byly novinky, všechna tehdejší díla Smetanova se dávala; od té doby však brzo to, brzo ono (kromě »Prodané nevěsty«) mizelo z repertoiru, tak že všech 8 zpěvoher mistrových nebylo dosud v repertoiru žádného divadelního roku pohro-

[1]) Tabulku tu doplnil jsem zde zbytkem roku 1893 (28. října — 17. listopadu) a následujícími roky až do konce června 1900. — Roky jsou zde míněny divadelní: v Prozatimním divadle začínaly 1. prosincem, v Národním divadle (od 1883) pak 18. listopadem. Jednotlivé akty, které se příležitostně provozovaly, nepočítám; rovněž v číslicích r. 1892 nejsou obsažena představení Smetanových zpěvoher na jevišti Mezinárodní divadelní a hudební výstavy Vídeňské, kdež dávala se »Prodaná nevěsta« čtyřikrát, »Dalibor« dvakrát.

	Braniboři	Prod. nev.	Dalibor	Dvě vdovy	Hubička	Tajemství	Libuše	Čertova st.	Úhrnem
1866:	13	6	—	—	—	—	—	—	19
1867:	3	6	—	—	—	—	—	—	9
1868:	1	4	5	—	—	—	—	—	10
1869:	2	8	1	—	—	—	—	—	11
1870:	2	8	—	—	—	—	—	—	10
1871:	—	7	5	—	—	—	—	—	12
1872:	—	3	—	—	—	—	—	—	3
1873:	—	4	—	—	—	—	—	—	4
1874:	—	4	—	6	—	—	—	—	10
1875:	—	6	—	1	—	—	—	—	7
1876:	—	7	—	—	4	—	—	—	11
1877:	2	5	—	-	13	—	—	—	20
1878:	—	6	—	7	4	10	—	—	27
1879:	—	4	3	—	2	4	—	—	13
1880:	2	11	—	2	5	3	—	—	23
1881:	2	7	—	3	7	3	8	—	30
1882:	—	9	—	2	1	1	3	5	21
1883:	—	11	—	—	6	3	—	—	20
1884:	—	17	—	1	4	—	9	—	31
1885:	2	10	-	2	—	1	5	—	20
1886:	—	7	—	—	4	—	3	—	14
1887:	—	12	11	—	2	—	2	—	27
1888:	2	4	9	—	3	2	2	—	22
1889:	—	9	1	—	4	—	3	—	17
1890:	—	5	2	-	4	—	—	9	20
1891:	—	17	3	—	2	2	4	2	30
1392:	—	18	5	—	—	3	1	—	27
1893:	3	25	5	7	11	1	1	1	54
1866 až září 1893:	34	240	50	31	76	33	41	17	522
1893 (zbytek):	—	5	2	2	1	1	1	—	12
1894:	—	22	6	4	10	3	2	—	47
1895:	—	33	6	7	3	3	4	—	56
1896:	—	18	7	3	5	1	2	—	36
1897:	—	18	8	—	6	3	—	—	35
1898:	—	11	3	—	—	1	14	—	29
1899:	1	13	7	2	5	2	3	2	35
1900:	2	6	4	2	5	4	2	3	28
1866 až červen 1900:	37	366	93	51	111	51	69	22	800

madě — až teprve r. 1893, u příležitosti cyklu. Co pak se týká úhrnného počtu představení v jednotlivých letech, největším číslem 66 vykazuje se ovšem r. 1893; jednak interes na dílech Smetanových r. 1892 v kruzích nejširších značně osvěžený, jednak cyklus a přípravy k němu počet ten vysvětlují. Před tím nejčastěji Smetana byl na repertoiru v obou letech, v nichž hry v Národním divadle se zahajovaly: 1881 30krát, 1884 (t. j. v divadelním období 18. listopadem 1883 počínajícím) 31krát, dále pak 1891 (v roce jubilejní výstavy) 30krát, 1878 (kdy »Tajemství« přibylo), 1887 (kdy »Dalibor« uveden do Národního divadla) a 1892 (za příčinou vídeňské výstavy divadelní a hudební) 27krát atd.[1]) Vůbec z posledního sloupce tabulky shora podané vidíme, že, nehledě k přirozenému vzrůstu počtu ročních představení při objevení se nového díla Smetanova, vždy saháno k Smetanovi, kdykoliv běželo o čestnou representaci našeho umění.

Obraťme se teď k osudům zpěvoher jednotlivých. Všemi směry nejšťastnějším dílem Smetanovým jest ovšem »Prodaná nevěsta«. Dávala se až do prvního cyklu každý rok nejméně 3krát (1872), nejvíce 33krát (1895), celkem 366krát, tedy průměrně za rok 10krát. Dne 30. května 1866 provozována poprve v divadle Prozatímném, po 16 letech, 5. května 1882, dočkala se představení stého v Novém českém divadle, po dal-

[1]) Po r. 1893 nejvyšší číslo 56, dosaženo 1895, vlivem Národopisné výstavy československé, která ostatně také přímo měla velký význam pro pěstování Smetanovy hudby instrumentální. Výstavní orkestr totiž K. Kovařovicem řízený hrál Smetanu celkem 117krát, mezi tím symfonické básně cyklu »Vlasti« dohromady 69krát a sice »Vyšehrad« 14, »Vltavu« a »Šárku« každou 17, »Z českých luhů a hájů« 12, »Tábor« 4, »Blaník« 5krát.

ších desíti letech, 8. května 1892 dvoustého v Národním a 1895 třístého — úspěch to, jímž honositi se nemůže žádné jiné české dílo dramatické.

Nejhůře ze všech zpěvoher Smetanových dařilo se »Daliboru«. Na jevišti objevil se při slavnosti zakládání Národního divadla, 16. května 1868, během několika měsíců dáván byl šestkrát, po dvouleté přestávce zase pětkrát, načež nastala pausa sedmiletá, po níž proveden pouze třikrát, aby znova 7 let odpočíval v archivu, z jehož prachu teprve 5. prosince 1886 proklestil si vítězně cestu do Národního divadla, z jehož repertoiru od té doby nezmizel. Byl tedy během prvních 19 let dáván pouze 14krát (nehledě k jednotlivému jednání při slavnostní příležitosti hned v prvním roce provedenému), během dalších 14 let však již 79krát, dohromady 93krát, za rok tedy průměrem před 1886 ani ne jednou, od 1886 pak 5—6krát. Příčiny nezdaru toho jsou dostatečně známy. V převážné většině obecenstva byla vzbuzena svrchovaná nedůvěra k nové zpěvohře, a předsudek ten brzo proměnil se v nedotknutelné dogma o nepřístupnosti a nečeskosti »Dalibora«, v něž věřili neoblomně i mnozí jinak horliví a upřímní ctitelé Smetanovi. Za poměrů takových arci nesmíme se tomu diviti, že plného zadostučinění dílu tomu dostalo se teprve po smrti mistrově, když nové pokolení po tuhých zápasech nabylo vrchu i mezi odborníky i v širokých kruzích obecenstva.

Dosti rozšířená je domněnka, že málem tak zle jako »Daliboru«, dařilo se i »Dvěma vdovám«. To není zcela správné; alespoň »Braniboři« neměli se o nic lépe, ba naopak ještě hůře než »Dvě vdovy« — o poslední zpěvohře Smetanově »Čertově stěně«, ani nemluvě. Porovnejme jen příslušné číslice: během svých

prvních dvanácti (divadelních) roků dával se »Dalibor« 14krát, »Čertova stěna« 17krát, »Braniboři« 23krát a »Dvě vdovy« 24krát. Při tom však sluší na zřeteli míti velký rozdíl mezi oběma naposled jmenovanými zpěvohrami: »Braniboři« přijati byli 5. ledna 1866 s nadšením, jemuž v dějinách divadla českého nebylo rovného, tak že hned na první rok novinky připadá 13 představení, tedy více než polovička onoho počtu, jímž vykazuje se celých 12 prvních let. Navzdor této velké výhodě, kterou »Braniboři« měli naproti »Dvěma vdovám«, tyto za stejnou dobu 12 let provedeny byly 24krát, tedy o jednou častěji. A přece »Dvě vdovy« nastoupily svou dráhu za poměrů nejnepříznivějších, tak že první rok vykazuje toliko 6 představení; objevilyť se na jevišti Prozatimního divadla 27. března 1874, tedy v kritické době, kdy nad Smetanou s velmožné tehdy strany vyslovena byla již klatba, tak že našlo se i péro, které neostýchalo se, odsuzovati novinku tu slovy příkrými. Po roce 1885, tedy již v Národním divadle, nastala ovšem pro »Dvě vdovy« osudná pausa sedmiletá, až konečně v dubnu 1893 zase vráceny byly repertoiru.[1]) »Braniboři« po 13 představeních prv-

[1]) Zásluhu, již si Národní divadlo nepopíratelně získalo tím, že vůbec staralo se o rehabilitaci »Dvou vdov«, ani dost málo nechci zmenšovati, prohlašuji-li zde zcela nepokrytě, že s onou radikální přeměnou, jíž se u příležitosti té dostalo nejen textu, ale tím i celé partituře Smetanově, při nejlepší vůli nikterak spřáteliti se nemohu. Proti sebe důkladnější opravě a úpravě libretta, zejména mluveného dialogu, ničeho bych nenamítal; ale partitura musila by při tom zůstati netknuta (nehledě ovšem k možným snad škrtům, jimž v divadelním světě, jak známo, neujde žádné dílo). Převrátiti však posloupnost jednotlivých čísel tak, že kromě několika málo výjimek žádné číslo nezachovává si původní místo a původní sousedství, že na př. obě jednání, a tím i celá zpěvohra

ního roku během dalších 27 let dávány jen 21krát, tak že v prvním cyklu Smetanově hrály se teprve po 34., »Dvě vdovy« pak o osm let mladší přes zmíněnou sedmiletou pausu (1886—1892) po 31. »Čertova stěna« konečně, kterou mnozí hned po premiéře dne 29. října 1882 považovali za propadlou, po prvních pěti představeních taktéž přečkati musila sedm let, než se na jevišti opět objevila, tenkráte arci s větším štěstím, tak že cyklem roku 1893 došla již 17. představení.

O něco lépe sice než »Dvěma vdovám«, přece však ještě nezaslouženě zle vedlo se »Tajemství«, tedy zpěvohře, která patří k nejzralejším, nejdokonalejším skladbám Smetanovým. Během šesti let od 18. září 1878, dnu to premiéry v Novém českém divadle, dávalo se 24krát, ale v Národním divadle jen nenáhle dobývalo si půdy, tak že v cyklu, tedy po 16 letech, dospělo teprve k 33. představení, kdežto »Libuše«, dílo významu nemenšího a směru stejně moderního, dávala se u příležitosti té již po 41té, ačkoliv o tři roky je mladší. Veliký interes, který zcela přirozeně

---

zbaveny jsou finalů, jež obě vložena do nově utvořeného jednání druhého, k tomu první finale do jeho středu — to a leccos jiného zdá se mi býti zejména vůči umělci jemným smyslem pro hudební architektoniku vynikajícímu — a tím Smetana bez odporu byl — příliš odvážným pokusem, jejž nad to ani nemohu nepovažovati za zbytečný. Hudba Smetanova i v původním pořádku čísel (nechť již v prvotní formě své nebo v pozdějším spracování) byla by při dokonalém dle možnosti provedení hudebním a scenickém vlastní hodnotou pronikla zde právě tak, jako při »Daliboru«. — Při posledním cyklu Smetanově (1900) dávány »Dvě vdovy« tak, že základem zůstala úprava původní, tedy s mluveným dialogem, ale zároveň přidána čísla r. 1878 přikomponovaná (kromě prostých recitativů).

vzbudila »Libuše« po dvakrát jakožto slavnostní hra při otevření Národního divadla, 11. června 1881 a 18. listopadu 1883, a který mimo to blahodárně živen byl současným vydáním klavírního výtahu tehdy ještě neobvyklým, vysvětluje rozdíl ten dostatečně. Jakou výhodou pro dílo nové, nebo méně přístupné, nebo dávným předsudkem stižené jest klavírní výtah, ukázalo se ostatně i při uvedení »Dalibora« do Národního divadla.

Po Prodané nevěstě nejšťastnější byla »Hubička«: přijata hned poprvé, 7. listopadu 1876 v Prozatimním divadle, s přízní neobmezenou, a za 24 divadelních roků, z nichž jen tři nevykazují žádné provozování její, dávala se celkem 111krát. Její provedení v prvním cyklu 1893 bylo 76té.

Koncem června jeví se tato řada sestupná: »Prodaná nevěsta« vykazuje celkem 366, »Hubička« 111, »Dalibor« 93, »Libuše« 69, »Dvě vdovy« a »Tajemství« 51, »Braniboři« 37, »Čertova stěna« 22 představení.

Máme-li pak zřetel netoliko k úhrnému počtu dosavadních představení, nýbrž i k rozličnému stáří jednotlivých zpěvoher a počítáme-li dle toho průměrný počet ročních představení každé z nich, získáme zajisté prostředek poměrně nejzpůsobilejší k cifernímu posouzení celkových úspěchů dosavadních. I objeví se nám při tom až do cyklu r. 1893 tato řada sestupná: »Prodaná nevěsta« (průměrně asi 8·6 představení za jeden rok), »Hubička« (4·2), »Libuše« (3·1), »Tajemství« (2·1), »Dalibor« (1·9), »Dvě vdovy« (1·5), »Čertova stěna« (1·4), »Braniboři« (1·2). Až do konce června 1900 mění se poněkud tato řada: »Prodaná nevěsta« (přes 10), »Hubička« (5), »Libuše« (3·6), »Dalibor« (skoro 3), »Tajemství«

(přes 2), »Dvě vdovy« (asi 2), »Čertova stěna« (1, 2), »Braniboři« (málo přes 1).

(Z článku »Něco o osudech zpěvoher Smetanových« v Lumíru, 1893, str. 321—324. O tom, jak pěstovány byly v repertoiru opery Smetanovy u porovnání s operami jiných skladatelů domácích, byla již shora učiněna zmínka na str. 268—271., pročež v tomto článku »Lumíra« obsažené úvahy sem patřící netřeba opakovati.)

XIV.

SMETANA VE VÍDNI.

R. 1892 ředitel Národního divadla F. A. Šubert pojal myšlenku vypraviti veškerý personal i s celým apparatem scenickým do Vídně a provésti v divadle Mezinárodní výstavy hudební a divadelní řadu českých představení, celkem desíti. Pessimisté někteří mezi námi obávali se neúspěchu třeba prý nezaslouženého, ale podnikavost Šubertovu odporem svým jenom ještě podněcovali, tak že smělý plán jeho stal se skutkem na začátku června uvedeného roku a skutek ten korunován byl nejkrásnějším úspěchem, zejména pokud hudby naší se týká. Ze zpěvoher dávaly se: čtyřikrát »Prodaná nevěsta«, dvakrát »Dalibor«, jednou Dvořákův »Dimitrij«, z melodramat jednou Vrchlického a Fibichovy »Námluvy Pelopovy«. Dne 17. června pak »Vídenské vítězství« oslavil hudební odbor Umělecké besedy banketem, při němž požádán jsem byl o první přípitek.

Rok na to pak, když »Prodaná nevěsta« poprvé provedena ve Vídni po německu, v Theater an der Wien, napsal jsem do Času článek, jenž odpověděti měl na otázku tenkráte se všech stran kladenou: proč Vídeň tak pozdě si povšimnula umění Smetanova.

Mezi oběma událostmi jest ovšem souvislost ta-

ková, že onen přípitek a tento článek se doplňují; a proto zde pohromadě uveřejňuji oba jakožto svědectví oněch radostných citů, jež ctitele Smetanovy tehdy ovládly.

* * *

Proslovení při oslavě Vídenské výpravy Národního divadla r. 1892.

Málo událostí vzrušilo českou veřejnost tou měrou, jako úspěchy našeho umění hudebního na výstavním divadle vídeňském.

Vzrušení to bylo radostné — tím radostnější, čím více mnohého překvapily hlasy vídeňské kritiky. Nelze totiž upříti, že velmi rozšířena byla jakási nedůvěra ku kritice té a obava, že bude proti umění českému předpojatá, strannická. Nedůvěru tu jsem nesdílel, neúspěchu naší hudby jsem se nebál; vímť, že odborní kritikové vídeňští jsou dosti nezávislí na politickém směru listu a že většina jejich dnes ovládána jest duchem svěžejším, modernějším, nám přístupnějším a bližším, nežli ještě před nemnohými lety. Ale jednohlasnost příznivého soudu a pak upřímnost, vřelost, ba na mnoze přímo nadšení, které se v posudcích těch jevilo vedle kritiky jinak věcné a přísné — to zajisté každému Čechovi bylo překvapením nad míru příjemným. Hudba naše slavně zvítězila, dobyla si důležité, pevné posice, ale vítězství to je stejně čestné i pro české umění, i pro vídeňskou kritiku.

Význam vídeňských pohostinských her Národního divadla je veliký nejedním směrem. Mluví se i o významu politickém, o němž zase na druhé straně se pochybuje. Nejsem sice politik a vím také dobře, že

na jevišti divadelním nerozhoduje se o osudech národů, budiž mi však popřáno i o této věci pronésti několik slov.

Tolik je jisto, že hlasy vídeňských kritiků oblíbená theorie o »vzdělanostní inferioritě« našeho národa vydatně jest zviklána. Dokázali jsme, že v našem umění hudebním nepůsobí pouze onen šťastný dar přírody, jenž není ničí zásluhou, nýbrž i veliký kus poctivé a úspěšné práce kulturní. Jména Smetana, Dvořák, Fibich stala se důkazem toho neodmluvným.

Nad to vydobyli jsme si uznání v době nejurputnějších zápasů politických. Mnozí sice domnívají se, že úspěch našeho divadla tím se paralysuje — já soudím naopak: právě to, že nejenom po skončení oněch her, nýbrž na mnoze již současně s nimi, tedy i současně s příznivými kritikami o nich, vídeňské listy nad čarou prudce na nás dorážely, je zajisté nejlepším důkazem, že především výborností české hudby vynutili jsme si spravedlivé uznání, že nebyly to sympathie, ohledy a interessy jinaké, pro které by snad nedostatky umění našeho zakrývány bývaly pláštěm shovívavosti.

Umělci a přátelé umění obou táborů přes hlavy bojovníků politických podali si ruce. Toť arci úspěch především umělecký — ale nezapomínejme, že každý případ, v němž podařilo se odpůrce na kterémkoliv poli kulturním ne udolati, nýbrž přesvědčiti, sílí malý národ i v boji politickém, an celému zápasu dodává rázu ušlechtilejšího, ba stává se zárukou alespoň možnosti dohodnutí se a sblížení i v oborech jiných, třeba sám bezprostředně k němu ještě nevedl.

Avšak hlavní věcí jest význam oněch úspěchů vídeňských pro umění naše.

Vídeň zatoužila po provozování »Prodané nevěsty«, »Dalibora«, »Námluv Pelopových« na dvorních divadlech, a jiná města následují příkladu jejího. To jest úspěch nad míru potěšitelný, ale v první řadě přece jenom osobní úspěch našich umělců — u největšího mistra českého bohužel úspěch pohrobní! V druhé řadě pak je to neméně utěšený pokrok, řekl bych: v zahraniční representaci našeho národa. Mně však nepoměrně více záleží na věci jiné, na tom totiž, co z toho všeho české umění samo získá pro sebe, pro svou budoucnost, na tom, jak zkušenosti vídeňské účinkovati budou na další jeho rozvoj.

Spása pro umění národů moderních je vzájemnost, kterou možno shrnouti v slova: do, ut des. Čím však mohli se naši hudebníci ostatnímu světu zavděčiti, co mohli mu podati opravdu nového? Jen dvě věci. Předně novou hudební individualitu národní. Četné ukázky a úryvky, všeliké reflexy individuality té poznala a ocenila již dávno i daleká cizina. Teď však ve Vídni předveden byl přímo pramen našeho umění národního, »Prodaná nevěsta«, toto nejpopulárnější umělecké dílo české, v němž specificky český duch poprvé objevil se jako dokonalý, klassický typ. Ale individualita není vším; běží též o formu díla uměleckého. A také nový útvar umělecký poskytla hudba naše na výstavě vídeňské: velký scenický melodram, jenž přes všechny dosavadní drobnější pokusy navždy zaznamenán bude v dějinách umění jako samostatné novum — je to Fibichova hudba k Vrchlického »Námluvám Pelopovým«.

Avšak národní individualitu svou můžeme do světového umění uvésti jenom jednou, a nové formy umělecké také nerodí se každou chvíli: oba tyto velké

umělecké činy jsou tudíž velmi vzácnými momenty historicky památnými, a to nejenom vzhledem k rozvoji hudby české, ale i vzhledem k dějinám hudby vůbec. Čím však říditi se má naše umění, kromě takových vzácných zjevů výjimečných, ve všech ostatních snahách svých?

Na otázku tu dávno již odpověděl Smetana celou svou činností uměleckou, celým svým životem, a toho, kdo by snad přes to byl dosud v pochybnostech, mohly výmluvně poučiti naše úspěchy vídeňské. Musíme nezbytně býti vždy na výši doby, musíme všemožně těžiti ze všeho toho, cokoliv pokrok umění světového přináší nám nového. Tím ovšem nikterak není míněno pouhé holé přejímání cizích vymožeností, ba ani ne pouhé jejich přispůsobování potřebám domácím, nýbrž pokračování v pokroku tom, rozmnožování hřivny odjinud nám poskytnuté vlastní prací, slovem činné, nejenom trpné účastenství na celkovém rozvoji umění hudebního.

Špatným cestovatelem je ten, kdo po každém kroku se zastavuje, k východisku svému se ohlíží, po pohodlí jeho touží a lituje, že stále se od něho vzdaluje; on brzo unaví se tělesně a také duševně zemdlí a zmalátní. Kdo však rychle dostati chce se k cíli, musí právě cíl ten míti ustavičně před očima, musí se z každého kroku, kterým se mu blíží, upřímně těšiti, i kdyby kráčel cestou kamenitou a trnitou. Tato pravda uznává se všude — má jediné umění býti vyjmuto?

Smetana život svůj zasvětil myšlence pokroku. Během asi půldruhého desítiletí povznesl netušeným před tím způsobem hudební vkus náš a nástupcům svým otevřel dráhu k pokrokům dalším. On sám vy-

znával bez obalu, že v oboru zpěvohry poslední slovo své ještě nevyřknul, a jeho nástupci měli by pohrdati odkazem jeho a vyhledávati vzory své v té minulosti, která již pro tvůrce »Braniborů v Čechách« na začátku let šedesátých byla stanoviskem překonaným? Ba i to chci tvrditi směle, že prohřešila by se hudba česká proti záměrům Smetanovým, kdyby na tom stupni rozvoje se zastavila a zkameněla, kam velký mistr náš ji přivedl, kdyby neodvážila se jíti ještě dál, než on sám mohl a chtěl.

Numquam retrorsum! Toť veliké ponaučení, které nám plyne i z rozjímání o nejnovějším úspěchu české hudby ve Vídni, a s heslem tím obracím se zejména k mladému pokolení našich hudebníků: nechť uváží, že každý kompromiss s minulostí znamená tolik, jako bourati i samu přítomnost!

Bylo kdysi praveno, že Smetana tam započal, kde Richard Wagner přestal, a počínání to nazváno velmi odvážným. Tvrzení to jest sice nesprávné, zejména vzhledem k »Daliboru«, o němž právě bylo proneseno. Ale dejme tomu, že by česká zpěvohra skutečně pokračovala tam, kde Wagner přestal: co by z toho následovalo? Neváhám přiznati se, že nemohl bych než s největší radostí souhlasiti se směrem tím. Neboť chceme-li my Čechové býti platným, podstatným článkem v řetězu historického rozvoje světové hudby, musíme pokračovati tam, kde nejbližší předchůdci, tedy především skladatelé němečtí přestali, jako Němci sami kdysi pokračovali tam, kde přestali Vlaši a Francouzi, a — chceme-li ještě dále nazpět sáhnouti do minulosti — jako Vlaši a Francouzi pokračovali tam, kde přestali Nizozemci.

Kdyby poznání to proniklo všechny vrstvy umě-

lectva našeho i obecenstva, považoval bych je za nejcennější výtěžek vídeňské výpravy našeho Národního divadla. A s tohoto pokrokového stanoviska — budiž mi dovoleno, abych to řekl bez obalu — právě v interessu českého umění nejvíce ze všeho potěšil mne úspěch »Dalibora«. Tato zpěvohra stala se, abych použil známého slova Michelangelova, tragedií Smetanova života: valná část kritiky i obecenstva po mnoho let ji odmítala, protože prý byla hudba její »cizácká«, t. j. příliš wagnerovská. Smetana těžce nesl tento neúspěch, jímž vlastně zahájena ona nekonečná řada jeho utrpení; milovalť »Dalibora« svého tím více, čím více křivděno mu nerozumem a zlou vůlí.

Na začátku let sedmdesátých, když vzplanul boj který pod praporem Smetanovým shromáždil všechny přátele pokroku, a když netušeným spůsobem družině té náhle odňat byl odborný list, nelenila a založila 1873 nový časopis, jemuž navzdor odpůrcům Smetanovým dán název »Dalibor«. Tato malá episoda snad lépe než cokoliv jiného ukazuje, jaký význam v životě Smetanově a v oněch památných bojích měla tato zpěvohra. Hlouček přívrženců jejích ostatně pomalu rostl a pomalu mizela i nedůvěra divadla k ní, až konečně — po plných osmnácti letech od prvního provozování svého — v Národním divadle byl Smetanův »Dalibor« skvěle rehabilitován.

Žel, že mistr náš nedočkal se onoho zadostučinění, které mu poskytnouti mohla tato vítězná rehabilitace, jakož i neméně skvělé potvrzení její nejnovějším úspěchem »Dalibora« ve Vídni. A přidejme: žel, že nedočkal se také nadšení, s nímž »Prodaná nevěsta« přijata byla na vídeňském výstavišti a od vídeňské kritiky — neboť i to bylo by mu bývalo povznášejícím

zadostučiněním, totiž za ono dnes přímo neuvěřitelné příkoří, které rozkošné zpěvohře té způsobila kritika ruská, když na samém začátku r. 1871 provozována »Prodaná nevěsta» v Petrohradě.

Dotknouti se některých trapných stránek života Smetanova bylo zde naprosto nezbytné. Ale zanechme v tomto okamžiku všech drobných rekriminací. Ony zápasy sedmdesátých let byly nevyhnutelné: vždyť nový dobrý princip bez boje nikdy neopanuje pole. Neběželo věru o pouhé třenice osobní, o pouhé intriky, byl to opravdu veliký spor zásadní, který u nás musil býti jednou probojován tak, jako kdysi spor Gluckistů a Piccinnistů v Paříži a spor přívrženců a odpůrců Wagnerových v Německu. A ovšem jako zvítězili Gluck a Wagner, u nás zvítězil i Smetana. Zevrubné vyšetření, vylíčení, posouzení bojů těch zůstaveno budiž historii. Ale to jedno veliké faktum nikdy neumlčujme a nezapírejme, nezmenšujme a neomlouvejme: Smetana musil těžce zápasiti v krutém boji a bojem tím nevýslovně trpěl: byl zneuznáván, snižován, podezříván . . . A proč? Protože on sám učinil se horlivým apoštolem pokroku v českém umění hudebním, a jiní zase postarali se o to, aby apoštol stal se i mučedlníkem idey té.

Konec života mistrova byl tragický. V posledních letech jeho sice mnoho změnilo se ve prospěch, on sám pro svou osobu často a upřímně byl oslavován — ale plného, dokonalého zadostučinění věcného za všechna utrpení nedožil se. Po smrti Smetanově dle pořekadla »de mortuis nil nisi bene« jeho samotného již nikdo se nedotýkal nešetrnou rukou; nesrovnávalo by se však s pravdou, kdybychom tvrdili, že to znamená již naprosté proniknutí ideí Smetanových. Arci

idey ty stále nabývají půdy a šíří se tak, že dnes není již nejmenší pochybnosti o tom, že postup jejich je vítězný, odpor proti nim pak malomocný — přece však dosud není na čase, abychom k noze postavili zbraň!

Dnes oslavujeme událost, která znamená opět rozhodný krok v před. Zajisté ani dost málo nechci ztenčovati zásluhy ostatních našich skladatelů, zásluhy našeho divadla, jeho výkonných sil i jeho ředitele o krásné ony úspěchy vídeňské — to jsou věci hotové, uznané, nepopíratelné. Ale hleďme na všechno to se stanoviska poněkud vyššího: Čí dílo je celý ten rozkvět naší hudby vůbec, čí dílo je ten svěží, bujný ruch a ta sebevědomá tvůrčí síla v něm, ten moderní, pokrokový duch, který ovládá naše umění a jenž vydobyl nám tak skvělé uznání v dnech právě minulých? Je to dílo Smetanovo. A tak vítězství české hudby na výstavním jevišti vídeňském v první řadě a na celé čáře je vítězstvím Smetanovým, vítězstvím jeho ideí a snah, vítězstvím toho praporu, pod kterým kdysi — před více než dvacíti lety — mistr náš shromáždil malý hlouček bojovných, odvážných pokrokářů a k němuž dnes nadšeně hlásí se již zástup nepřehledný. Proto sluší nám, abychom v této chvíli na prvním místě vzpomněli si Bedřicha Smetany, děkujíce mu vroucně za to, že hudbu naši českou uvedl na dráhu svéráznosti a pokroku, a přejíce si z hloubi duše, aby umění naše nikdy, nikdy tu dráhu neopouštělo. Sláva nehynoucí budiž památce Smetanově a zdar umění českému kráčejícímu stopou jeho!

(Lumír, 1892, str. 251, 252.)

* * *

»Prodaná nevěsta« na německém jevišti.

Nejnovější úspěch české hudby, první německé provozování Smetanovy »Prodané nevěsty« ve vídeňském »Theater an der Wien« na boží hod velkonoční je vlastně jen jakousi ratifikací toho uznání, jehož umění naše dobylo si za poměrů mimořádných na loňské Mezinárodní výstavě hudební a divadelní. Ale každý Čech dobře to cítí, že pocta, která se vzdává Smetanovi, je zároveň zadostučiněním celému našemu umění hudebnímu tak dlouho nedoceňovanému, zejména vzpomeneme-li si i na to, co s tím souvisí, na nedávný skvělý úspěch českého kvarteta ve Vídni, na přijetí Fibichovy ouvertury »Noc na Karlštýně« na filharmonickém koncertu vídeňském a v Londýně, na provozování jeho a Vrchlického melodramatu »Námluvy Pelopovy« v Antverpách a j. v.

Je zajisté pochopitelno, že na otázku: proč tak dlouho to trvalo, než největší český skladatel, tvůrce naší moderní hudby, došel za hranicemi vlasti své, a to především ve Vídni, zaslouženého uznání? odpovídá se spůsobem nejrozmanitějším. Věc stojí za stručnou úvahu. Jsou mnozí, kdož se domnívají, že dosud politické ohledy Smetanovým zpěvohrám uzavíraly cestu do Vídně. Zajisté politika a spory národnostní nemálo přispívaly k nevšímání si našich výkonů uměleckých, jako našich kulturních snah vůbec se strany Němců — ale všímá si nás cizina neněmecká o mnoho víc? A s druhé strany: pominulo snad napjetí politické a národnostní tou měrou, stalo se snad skutkem nějaké »vyrovnání« Němcům tak příjemné, že Vídeňáci za to rádi snášeli nejen českou hudbu, ale i dvojjazyčné koncertní programy českého kvarteta, ba dokonce

i český zpěv slečny Veselé v německém představení zpěvoherním? Nikoliv: z politických poměrů bylo by možno vysvětliti si někdejší odmítání české hudby anebo nějaký neúspěch, ne však ono nelíčené nadšení, které ve Vídni spůsobila hudba Smetanova. Uznání, jehož ovoce nyní sklízíme, vydobyla si česká hudba sama, svou nepopíratelnou, neodolatelnou hodnotou uměleckou; zvítězilať dobrá věc, ne snad poměry, ohledy, interessy věci té cizí.

Ale proč stalo se to teprve nyní, proč ne již před dávnými léty? Vždyť na př. »Prodaná nevěsta« čítá již — sedmadvacet let! Nechci nikterak zlehčovati loňskou výpravu Národního divadla na mezinárodní výstavu vídeňskou — naopak, byl to čin odvážný sice, ale i stejně záslužný a úspěšný, byl to kus plodné práce. Ale co mohla výprava ta učiniti více, než podati obecenstvu vídeňskému ukázky našeho umění hudebního a dramatického? Vynutiti si na kritice a v obecenstvu netoliko slušné přijetí, ale i svrchovanou chválu, ba namnoze přímo nadšení — to mohly jen skladby našich mistrů samotné. Tedy byla to prostě neznalost naší hudby? Bylo potřebí pouze otevříti Vídni oči? O tom nemůže býti řeči. Vždyť každé divadlo svému obecenstvu předvádí díla jemu nová, neznámá: je to věcí odborníků, správců a rádců divadel, aby se o novinky postarali. A v těchto odborných kruzích neznalost české hudby, i dramatické, nebyla tak veliká, jak si leckdo představuje.

Vzpomeňme si jen, že v Praze právě Smetanovy zpěvohry dávaly se nejednou při slavnostních představeních za přítomnosti dvora. Hned r. 1866 »Prodaná nevěsta«, r. 1868 první jednání »Dalibora«, tedy právě obě zpěvohry, které se loni dávaly ve Vídni; a každý

ještě má v živé paměti, že slavnostnímu otevření Národního divadla Smetanovou »Libuší« r. 1881 přítomen byl zvěčnělý korunní princ. U příležitostí takových, jak známo, nejen vídeňské dvořanstvo zaujímá velikou část divadla, nýbrž i množství novinářských zpravodajů plní jeho prostory — a mezi těmi zajisté nejeden býval, jenž vzácnou hodnotu Smetanovy hudby poznával dle vlastního bezprostředního dojmu. Ostatně i jindy ředitelové, kapelníci, zpěváci, kritikové hudební přicházeli do Prahy a poslechli si mimo jiné i tu neb onu Smetanovu zpěvohru — prof. Hanslick na př. dávno znal jich několik a o »Libuši« kdysi napsal i feuilleton. Tedy právě odborné kruhy povolané, aby se staraly o dobré novinky, nebyly před r. 1892 v té naprosté nevědomosti, ve kterou u nás mnozí věří — o tom ani nechci mluviti, že vídeňské hudebnictvo vždy mívá i dosti značný příliv z Prahy, že se v něm naleză ode dávna i mnoho lidí, kteří Smetanu nejen znají, ale i ctí.

Hledejme tedy příčinu někde jinde, než v pouhé nevědomosti kruhů vídenských, jestliže až do nedávna bylo nemožné, odvážiti se na provozování zpěvoher našeho mistra ve Vídni. Hleďme nazpět, do vlastní své minulosti. Především o uvádění Smetanových děl na německá divadla nemohlo býti řeči, dokud mistr ten sám ve svém domově nebyl uznán všeobecně a naprosto. A až do konce let sedmdesátých, ba i do jisté míry na začátku osmdesátých byly u nás spory o Smetanu, nebo alespoň o směry a cíle jeho umění. Mladší generace málo o tom již ví, myslí obyčejně, že to byly osobní srážky, rozmíšky, intriky, jakých v uměleckém světě všude je dost. V pravdě však byl to

boj veliký, zásadní, k němuž živly osobní toliko byly přimíseny.

Minulý týden jeden z listů vídeňských zavdal podnět k diskusi o češství Smetanově a o jeho náklonnosti k německému umění atd. Budiž zde konstatováno: Smetana byl Čech nejen rodem, ale i smýšlením tak ryzí, tak vřelý a tak obětavý, že by mládeži naší vždy předváděn měl býti mezi vzory nejprvnějšími; jeho vlastenectví, jeho cit národní povzneseny jsou nade všechnu pochybnost: vždyť vytvoření a zvelebení českého umění hudebního, které by bylo zároveň národní a přece stálo na výši doby, to byl cíl, jemuž výhradně se věnoval od svého návratu ze Švédska r. 1861, tedy právě v době, kdy u nás nový, volnější ruch nastával ve všech oborech kulturních, cíl, jejž nikdy nespustil s očí a jehož také dosáhl plnou měrou. A přece na druhé straně je to historické faktum stejně nedotknutelné a nepopíratelné, že tento veliký Čech zlatého srdce osočován, kaceřován a štván byl — jako němčour, jako poněmčovatel českého umění, jako překážka zdárného rozvoje jeho směrem opravdu národním! Proč? Byli tu ultrakonservativci, nebo lépe řečeno: reakcionáři a šosáci hudební, kterým moderní, pokrokářský směr Smetanův byl proti srsti. Smetana byl věrným žákem Lisztovým, tudíž i horlivým pěstitelem programní hudby, a ovšem i ctitelem Wagnerovým a přívržencem jeho směru; avšak programní hudba a Wagnerův ideal zpěvohry byly lidem těm holou neřestí uměleckou, dílem hudebních Antikristů. A v boji proti moderním snahám Smetanovým výtečně sloužila jim zejména ta okolnost, že Wagner byl — Němec. Wagnerianismus je tolik, jako němectví, jím svádí Smetana cizácké proudy do řečiště české hudby

na úkor živlu národního, slovanského, on ji tím ničí, zabíjí, poněmčuje — to bylo heslo, které bohužel u nás nalézalo hlučný ohlas na mnohých stranách. Na všechno to, co českého je ve všech Smetanových zpěvohrách od »Braniborů« počínajíc, příliš snadně se zapomínalo, jakmile na přetřes se vzalo Smetanovo Wagnerianství. Zrádce jest! Anathema sit! řeklo se bez váhání. Jediná »Prodaná nevěsta« přijata na milost i od odpůrců mistrových — ale »Daliborem« počínal prý již úpadek jeho tvořivosti, počínala jeho nečeskost. Později nanejvýš také »Hubička« připuštěna vedle »Prodané nevěsty« — ale i před nemnohými lety, po smrti mistrově byli lidé, kteří tvrdili, že vážnou a trvalou cenu pro nás Čechy ze všech děl jeho má toliko »Prodaná nevěsta«! Všechno ostatní po dlouhá léta tu více, onde méně příkře bylo odmítáno a odsuzováno, a jen jaks taks trpěno, poněvadž byl Smetana kapelníkem české opery. Zejména osud »Dalibora« je znám: pravá kletba spočívala na díle tom, pokud tvůrce jeho žil, až konečně — po 18 letech! — provozováním v Národním divadle (1886) bylo rehabilitováno. Část obecenstva, snad jeho většina, stála ovšem při Smetanovi; ale v žurnalistice po léta rozštěpené na dva nepřátelské tábory jedné chvíle odpůrci mistrovi měli rozhodný vrch. I o tom již nejednou bylo rokováno a v posledních dnech zase na to naráženo, byl-li Smetana — Mladočechem? On odbíral Národní Listy — to tenkráte v druhém táboře stačilo. Sám arci nikdy se mnoho nezabýval politikou, žilť celý jen pro své umění. Často ovšem říkal: »Mohu-liž za to, že na mladočeské straně mám náhodou více přátel a zastanců než na staročeské? A tak tomu bylo: i mezi staročeskými žurnalisty měl sice Smetana oddané

ctitele, ale — mluvím zde o první polovici let sedmdesátých, době to největších bojů — bylo jich po skrovnu a ti měli ve straně své krušné postavení. Zásluha však, že tehdy Národní Listy byly z denních žurnálů našich jedinou spolehlivou tvrzí stoupenců Smetanových, že nedaly se strhnouti svůdným heslem »nečeskosti« a »cizáctví«, náleží především Janu Nerudovi. Zde velký básník, jenž přese všechno své ryzí češství také musíval slýchati výtku cizáctví, které prý do literatury české uváděl, kongenialně pochopil velkého hudebníka a stejně věrného Čecha a přilnul k němu láskou neobmezenou. On tenkráte svým osobním vlivem nejen Národní Listy učinil naprosto nepřístupné útočníkům, nýbrž v kruzích přátelských dovedl šířiti vlastní svou neoblomnou důvěru k Smetanovi. A na štěstí nemusil při tom zápasiti teprve s odborným recensentem listu: tím byl dr. Ludevít Procházka, horlivý ctitel a věrný přítel Smetanův.

Zápasy Smetanovy dostoupily vrcholu svého v letech 1874 a 1875; pak sice neutuchly ihned, ale přece nenáhle se mírnily a utišovaly. Proto zajisté každý pochopí, že v letech sedmdesátých, kdy o pravosti cest Smetanových, o prospěšnosti jeho uměleckého směru, ba také o českosti jeho hudby jsme se sami ještě hádati musili doma, kdy potřebí bylo hájiti ho proti kaceřování všeho druhu, nepospíšili si Němci, aby díla jeho jakožto typické ukázky českého umění uváděli na svá divadla — či měl jim snad k tomu dodati chuti osud »Prodané nevěsty« při prvním jejím kroku za hranice české, totiž naprosté propadnutí její před ruskou kritikou při provozování v Petrohradě na začátku 1871? A přece — arci o celých deset let později, když také u nás již situace byla se značně

změnila — v Hamburce přijaty (1881) »Dvě vdovy« zcela jinak: úspěch sice zatím nebyl trvalý, ale velice čestný, kritika plně, bez ostychu uznala genialnost »českého Beethovena«.

A Vídeň? Ta Smetanovým zpěvohrám pořád ještě zůstávala nepřístupna. Hudební kritika vídeňská byla až do konce let osmdesátých valnou převahou rozhodně konservativní, co do zpěvohry naprosto antiwagnerovská. Že pro kritiku takovou — v jejíž čele stál jakožto zpravodaj Neue freie Presse prof. Hanslick — Smetana byl přílišným pokrokářem, jest na bíledni; uváděti díla jeho do Vídně bylo by znamenalo tolik, jako vésti je k jistému takořka neúspěchu. Teprve během posledních několika let změnily se poměry kritiky vídeňské nadobro: nyní v ní vrch mají naopak rozhodně pokrokáři, Wagneriani, u nichž mohl Smetana (a nejinak i Fibich) nalézti pravé porozumění a vřelé sympatie (je známo, že v loni i letos nejchladněji o mistrech našich psala Neue freie Presse) — ovšem jen tenkráte, jestliže kritika ta byla nezávislá na denní vřavě zápasů politických. A skutečně osvědčila se nezávislou již v červnu minulého roku, a zůstala jí i letos. To nebudiž řečeno snad ve smyslu nějakého obdivuplného pochlebování — naopak, nechci tím říci nic víc, nežli že kritika vídeňská vůči nám prostě konala svou povinnost. Ale je to ovšem smutné, že toto prosté konání povinnosti kritické musí se druhdy se zvláštním důrazem zaznamenávati jakožto zjev bohužel dosti vzácný.

Nenamítej nikdo, že již před lety Dvořák našel ve Vídni podporu a přízeň právě se strany oné kritiky konservativní. Budiž to vděčně uznáno; ale neopomiňme přidati, že přízeň tu našel především, pro-

tože tak vzácnou tvůrčí sílu směru celkem konservativního právě kritika konservativní nemohla si dáti ujíti. Naproti českému živlu národnímu samotnému ostatně nynější pokrokářská kritika vídeňská je snášelivější, svobodomyslnější, nežli bývala kdysi kritika konservativní. Za vlády této poslední ve vídeňských žurnálech, zejména v N. fr. Presse, často malicherně žehráno na každé české slovíčko, které se objevilo na obálce české hudby, třeba vedle titulu německého nebo francouzského — a ejhle nyní, za vlády pokrokářů stala se ve Vídni možnou i dvojjazyčnost, tištěná na programech a zpívaná na jevišti. — —

Pro nás mají všechny tyto vídeňské úspěchy veliký význam: podaly nám i ostatnímu světu nezvratný důkaz, že hudba česká, jejíž základy před 30 lety položil Smetana, není pouhý národopisně zajímavý anachronismus, nýbrž že to je umění živé, plné bujaré síly, na výši doby stojící. Odkaz Smetanův skvěle obstál při zkoušce ohněm i vodou: vážné to naučení nejen vzhledem k minulosti naší, ale i pro budoucnost českého umění.

(Čas, 1893, str. 226—228).

XV.

ŘEČ PŘI ODHALENÍ SMETANOVA POPRSÍ V NÁRODNÍM DIVADLE.

(Dne 31. března 1894.)

Velectěné shromáždění!

Touto chvílí dostává se Národnímu divadlu nové ozdoby: jeho foyer má se během času státi Slavínem velkých umělců o české divadlo zasloužilých — a Bedřichem Smetanou učiněn dnes začátek. Myšlenka to přirozená a blízká, a právě proto šťastná.

Stojí před námi pomník vzácné sice hodnoty umělecké, ale rozměrů nevelkých, úpravy neokázalé — za to však místem, na kterém stojí, dvojnásobně významný, tak že co do podnětů, jimiž na myšlenky a city naše působí, nemohl by býti předčen a zastíněn žádným jiným, sebe velkolepějším a nádhernějším pomníkem, jejž by snad jednou budoucnost královské Praze uštědřila. Zde nedoráží k nám uprostřed vřavy velkoměstské chlubné vyzvání: obdivujte se nám, kteří jsme pomník ten postaviti chtěli, mohli a uměli — nikoli: zde toto prosté poprsí, vyšlé z mistrovské ruky Myslbekovy, praví nám zvukem kovovým: »Stůj, noho, posvátná místa jsou, kamkoli kráčíš!«

Nemíním to, velectění pánové, v tom smyslu všedním, ať nedím banálním, že ctihodným a drahým je

nám tento chrám umění, jejž národ sobě zbudoval, nebo že pomník skladatele zpěvoher především patří do divadla, pro něž zpěvohry ty jsou psány a jehož chloubou se časem stalo jich pěstování — v tom smyslu zněl by onen verš Kollárův skoro jako upřílišená frase. Zde běží o víc, nepoměrně víc — pro pravý význam místa, na němž pomník ten stojí, sáhnouti musíme hloub. Je to posvátná půda: nejen duchem jeho výtvorův uměleckých a jejich úspěchy divadelními posvěceno je Národní divadlo, nýbrž celou téměř bytostí Smetanovou, jeho snahami a tužbami, jeho slzami radostnými i bolestnými, křivdami, které se mu děly, i triumfy, které zde slavil . . . jsme zde na bojišti, na němž on jako pravý bohatýr zápasil, krvácel a vítězil.

Připomeňme si jen několik dat z jeho života. Myšlénka Národního divadla byla to především, jež Smetanu roku 1861 z hostinného Švédska přivábila zase do vlasti; blížilo se otevření Prozatímního divadla, které mělo býti průpravou a školou pro velké divadlo Národní. Tuto roli chtěl vzdělávat a v tom hledal a našel také svůj úkol životní. Ale jeviště české bylo mu dost nepřístupné, všeliké překážky stavěly se v cestu hned prvnímu dílu jeho dramatickému, dílu to, v němž dnes nelze nepoznávati podstatné rysy celého dalšího tvoření jeho. Jak nad míru skvělý byl však úspěch »Braniborův«, když po třech téměř letech konečně dostali se na jeviště 5. ledna 1866 — to nikdy nezapomene ten, kdo památnému večeru byl přítomen.

Po několika měsících, když k »Braniborům« přidružila se i »Prodaná nevěsta«, stal se mistr náš kapelníkem — byl nyní ve svém živlu, v plném proudu

práce umělecké — — ale s novým úřadem dostavila se i nová břemena, dostavily se zároveň nové bolesti, a štěstí hrubě mu nepřálo.

Velkou, okázalou slavnost dne 16. máje 1868 jako celý národ český i Smetana očekával a vítal s nadšenou touhou; byltʼ napsal »Dalibora«, jenž téhož dne, kdy na těchto místech položen základní kámen Národního divadla, byl provozován. Po Praze rozléhal se nekonečný jásot, z každého oka zářila nelíčená radost — jen on, ten mistr, jenž s myšlenkou Národního divadla takořka srostl, jenž v ní celý žil a tolik od ní doufal pro budoucnost, jen on cítil, že večer ten stal se pro něho velikou pohromou: nemohl se klamati, že po odečtení úspěchu čestného, patřícího na vrub nálady slavnostní, »Dalibor« velikou většinou obecenstva i kritiky byl vlastně nepochopen, zneuznán, ba odmítnut . . . A tak den, který celý ostatní národ zapsal si do knihy svých vzpomínek písmem zlatým, znamenán jest v životě Smetanově černým křížkem, jakožto počátek velikého utrpení a nejhlubšího hoře!

Minula léta! — Vzplanuly boje urputné nejenom o umělecký směr Smetanův, nýbrž i o jeho postavení při divadle českém. Nelítostný osud spolčil se s nepřáteli mistrovými. Smetana ohluchnul, opustil s krvácejícím srdcem pult kapelnický, a od té doby s divadlem zůstal ve styku jen jakožto skladatel. A přes všechny úspéchy a pocty, jichž později se mu dostávalo, osud »Dalibora« otravoval mu život i na dále.

Mezi tím dobudováno Národní divadlo a dvakráte zahájeno Smetanovou »Libuší«. Opět národ radoval se a jásal — jen v Smetanově duši s radostí zápasil hořký žal, jen on byl sklíčený a smutný až k smrti ako tenkráte, když před léty Národní divadlo se za-

kládalo: vždyť nejkrásnější sen jeho života se nesplnil, on své dílo neřídil, on neslyšel z něho ani jediného tonu, neslyšel ovšem ani tu bouři nadšeného holdu, jež plnila tento krásný dům...

A tak vynikající okamžiky v dějinách divadla českého jsou zároveň nejvýznamnějšími daty v životě Smetanově — bohužel však i památkami jeho utrpení a strádání, jež nakupilo se konečně měrou tak nevýslovně krutou, že jediným vykoupením byla smrt.

Jestliže dnes shromáždili jsme se před tímto poprsím, neznamená to pouhé osvědčení se za čarokrásnou hudbu, kterou nám Smetana zanechal, za úspěchy, jichž Národní divadlo české právě hudbou tou si dobylo a stále dobývá — také ve Vídni před dvěma léty vítězilo pod praporem Smetanovým — nýbrž je to především alespoň symbolické odčinění všeho toho příkoří, jež Smetana snášeti musil kdysi v divadelním ovzduší, jako kapelník i jako skladatel. Národní divadlo neváhalo nyní vzíti na sebe neskonalý ten dluh dob minulých a dalo geniovi mistrovu povinné dostiučinění, pokud dnes je možné.

K této souvislosti mezi životními osudy Smetanovými a dějinami Národního divadla musil jsem obrátiti pozornost velectěného shromáždění, měl li dle pravdy vylíčen býti význam této dnešní slavnosti. Budiž mi dovoleno, abych připojil ještě několik slov — ne však s objektivního stanoviska dějepisce nebo kritika, nýbrž pouze jako zcela subjektivní, osobní dojem pamětníka těch dob, v nichž o Smetanovi nebylo u nás ještě souzeno tak souhlasně příznivě jako nyní, a zároveň svědka a účastníka oněch velkých bojů, jež sváděly

se před dvaceti léty v našem světě hudebním a divadelním.

Ti, kdož pod praporem Smetanovým se shromáždili a z malého kroužku časem na četný pluk vzrostli, nebyli pouze obdivovatelé jeho skvostných skladeb. Mnohem více ještě než tyto skladby, poutala nás Smetanova osobnost. Byl to velký umělec, jenž věděl, co chce, jenž měl jasný program a velký cíl. Jednak celou svou bytostí zakotven byl v národním živlu českém tak, že českost byla mu věcí samozřejmou, jednak jako pravý syn doby své zasvětil se rozhodnému pokroku v umění. Avšak on zároveň vysoko povznesl se nad tehdejší okolí své pevnou, nezlomnou vírou, že tyto dvě snahy nikterak se nevylučují, nýbrž naopak snášejí, doplňují a navzájem i posilňují. Podobné zásady tenkrát mnohým zdály se býti pošetilým blouzněním — ale mladistvé mysli právě nezvyklost, smělost takové myšlenky, takové záhady, plné kontrastů, nejvíce vábila. Smetana smířil jedním rázem domnělé ony spory mezi myšlenkou národní a snahou po pokroku a modernosti, které do nás vnášely běžné tehdy názory, předsudky a tradice — on sňal s našich srdcí těžký kámen, který nás dusil, a tak nabyli jsme nezvratné důvěry v budoucnost českého umění, stali jsme se sebevědomými, počali jsme cítiti se jako znovuzrozeni, vykoupeni.

A jako Smetana nebyl skladatelem, jenž ze svých vzácných darů těžil ve svůj vlastní prospěch, nýbrž naopak svou prací jediné umění a jeho pokroku prospívati chtěl, tak nezištné a obětavé bylo i jeho smýšlení vlastenecké a národní. Ne sobě samému zabezpečiti slavné jméno, nýbrž uměleckou úroveň

celého národa povznésti a ke cti přivésti opět dávnou jeho dobrou pověsť ve světě hudebním — to bylo posledním jeho cílem. Široká, pohodlná cesta mohla ho bezpečně vésti k zisku a slávě; on však zvolil si raději příkrou, neschůdnou, trnitou stezku svého přesvědčení, aby dostoupil výš, aby národu svému byl učitelem, vychovatelem, vůdcem. A jen tato láska k národu činila mu možným, aby snášel všechno to neskonalé příkoří, které mu usouzeno bylo.

Stejně pak ctihodný byl Smetana jako člověk.

Byl muž jemné, měkké povahy, tak útlé, jako tělesné ústrojí jeho, a přece zase měl vzácnou vytrvalost a mravní sílu v zápasech tohoto života; byl srdečným přítelem, rádcem, kollegou každému, u něhož poznal pravou lásku k umění, a přece zase vždy upřímně a odkrytě, bez ostychu pronášel své mínění, nikdy nezapíral své přesvědčení. Věru nemohu jinak, než říci, že to byl v každém směru největší muž, jejž jsem v životě svém poznal ze styků osobních.

Jestliže však již tyto positivní vlastnosti umělce, Čecha, člověka, plnily nás neobmezenou důvěrou a láskou k Smetanovi, působily na nás takořka mocí kouzelnou: tož oddali jsme se mu ovšem celí následkem útoků, jichž terčem právě tyto vlastnosti jeho se stávaly. Velký umělec byl kaceřován pro svůj moderní směr, jenž prý byl zhoubou a zkázou pravého umění, upřímný Čech byl prohlašován za škůdce národního umění, za fedrovatele snah nečeských, cizáckých, šlechetný člověk, jenž neznal ani falše, ani sobectví, vyličován jako nepřející závistník. Tomu, kdo blíže znal Smetanu, musily stačiti již tyto křivdy

samy o sobě, aby se pronásledovanému mistru zapsal celou svou duší.

A zde máme také to velké tajemství, proč věrní přívrženci Smetanovi nikdy nesklonili zbraň, aby se vzdali; neboť v této naprosté neporušenosti mistrovy povahy, jak umělecké, tak národní a lidské, spatřovali všichni bezpečnou záruku konečného vítězství.

Národní divadlo vykonalo svatou povinnost svou tím, že dnes místu nejvhodnějšímu, nejvýznamnějšímu svěřilo poprsí Smetanovo. Mám jen jediné přání: nechť tak mocně a dojemně, tak výmluvně a neodolatelně, jako v sousední velké síni čarokrásná hudba mistrova, v těchto místech poprsí jeho povždy hlásá našemu pokolení i všem budoucím, že Bedřich Smetana byl velikým, vznešeným vzorem i jako umělec, i jako Čech a člověk, a ukázal nám tak pravou cestu, jež vede k cíli, k vítězství a spáse!

(Zlatá Praha, 1894, str. 247—249.)

OPRAVY některých hrubších chyb: Str. 15., poslední slova 4. a 3. řádky zdola čti: »snažení« a »jsem«. — Str. 26., poslední slovo 1. ř. shora: »práci«. — Str. 68., první slovo 14. ř. shora: »neprovozované«. — Str. 182., 17. ř. shora: »pan Grund co. Muza v ‚Lejle'«. — Str. 186., 2. ř. zdola: »Glinkův«. — Str. 269., 9. ř. zdola: »6 krát« (dávaly se »Dvě vdovy« během asi půl roku).

SEZNAM SKLADEB SMETANOVÝCH,

pokud kniha tato se jich dotýká.

[V závorkách hranatých poznamenáno datum prvního provozování větších děl.]

